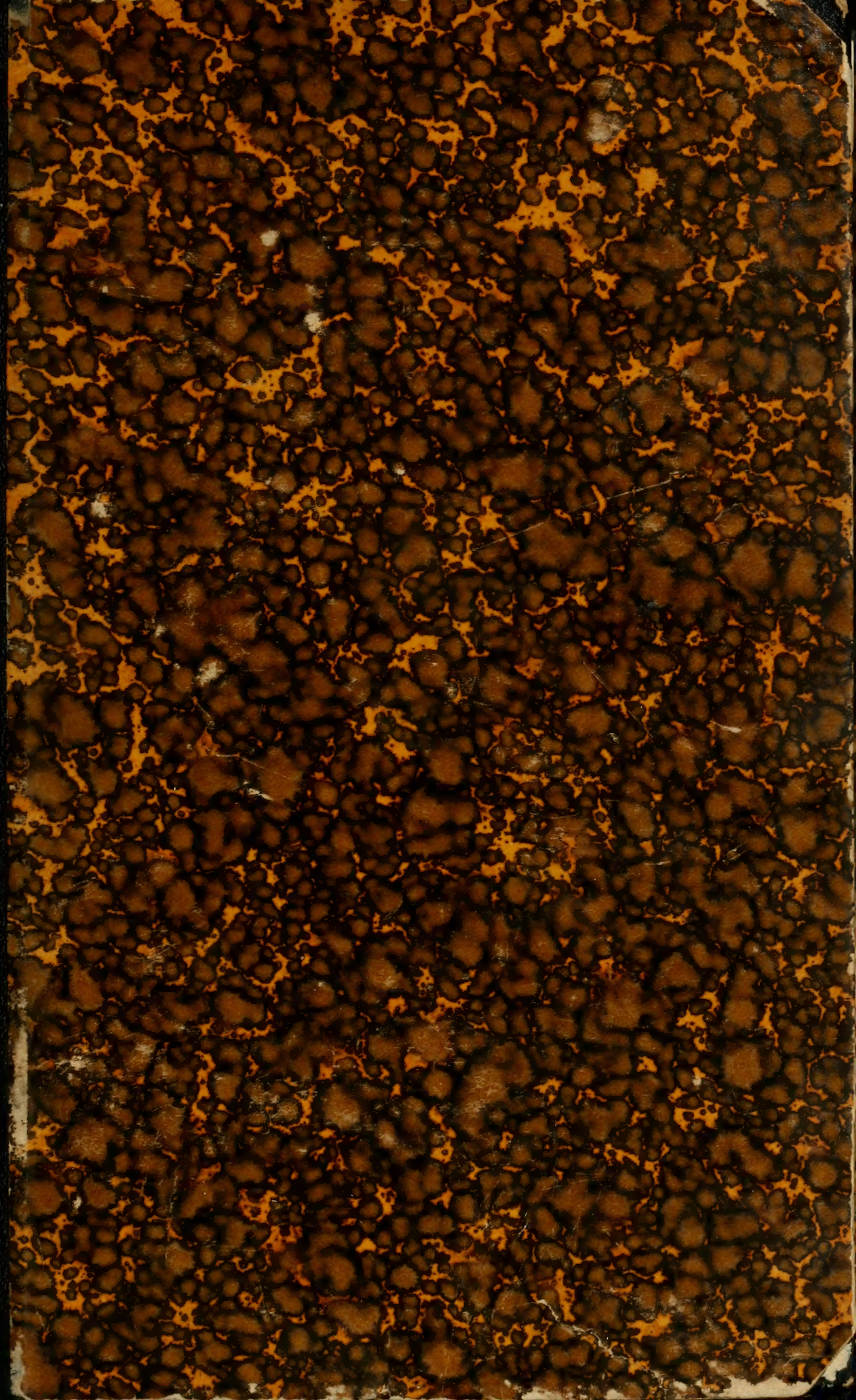
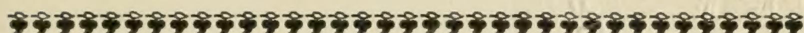



Dietricÿ-1767

Jahrmarktsfest zu Plunderswelern



Entstehungs- und Bühnengeschichte

Von

Max Herrmann

Nebst einer kritischen Ausgabe des Spiels und ungedruckten Versen Goethes sowie Bildern und Notenbeilagen

Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1900

Erich Schmidt

zugeeignet

Bei jedem Kunstwerk, gross oder klein, bis ins Kleinste kommt alles auf die **Konzeption** an.

Goethe, Sprüche in Prosa

Vorwort.



Diesem Buche wird man schon auf den ersten Blick zweierlei zum Vorwurf machen.

Erstens seinen Umfang, der zu der Ausdehnung der behandelten Dichtung in keinem rechten Verhältnis zu stehen scheint. Es galt hier aber nicht, „schöne Raritäten" zu häufen, sondern, wenn auch mit philologischen Mitteln, so doch auf eine vom Herkömmlichen vielfach abweichende Art so tief wie möglich in die Seele des jungen Goethe hineinzuleuchten. Und für das Streben nach diesem Ziele nimmt man, denk ich, auch einige Bogen mehr in den Kauf. Es wird jedenfalls sogar den litterar- und theatergeschichtlichen wie den volkskundlichen und kunsthistorischen Ausführungen, die in den Dienst jener Aufgabe gestellt sind, nicht an reichlichen Nachträgen mangeln, unter denen hoffentlich keine sind, die den Gedankengang dieser Untersuchung wesentlich beeinträchtigen; auf meine eigenen Nachträge am Schlusse des Anhangs möcht ich hiermit ausdrücklich verweisen.

Man wird es ferner vielleicht dem Buche übel vermerken, daß ihm Bilder zum Schmuck mit auf den Weg gegeben sind. Einmal indessen handelt es sich keineswegs nur um Schmuck: es wird sich zeigen, daß Darstellungen, wie sie hier geboten

sind, in der Entstehungsgeschichte der Dichtung gewiß ihre Rolle spielen; sie können ferner künftigen Aufführungen nicht unwichtige Fingerzeige geben. Ich meine aber auch, daß selbst ein fachwissenschaftliches Werk sich eines geschmückten Gewandes nicht zu schämen braucht, sofern nur im Übrigen Ernst und Strenge der Untersuchung nicht gemindert sind.

Und so hofft dieses Buch, nicht mit einem im engeren Kreise geflügelten, hier besonders nahe liegenden Worte Theodor Mommsens als „Plundersweiler Papierkorbstudie“ bezeichnet zu werden.

Berlin, im November 1900.

Max Herrmann.

Inhalt.



Seite

Einleitung 1

Erstes Kapitel: Entstehungsgeschichte.

„Schöne Raritäten" 11

Jahrmarkt und Messe 44

Der Einfluß des Hans Sachs 60

Theater und bildende Kunst 111

Kleine Geheimnisse 145

Zweites Kapitel: Bühnengeschichte.

Goethes Bearbeitung 165

Moderne Aufführungen 201

Anhang.

Kritische Ausgabe 235

Aus den Kompositionen 267

Nachträge und Verbesserungen 282

Namen- und Sachregister 289



Abbildungen.



		Seite
1.	Marktschreier, von Dietrich (vgl. S. 139)	Titelbild
2.	Raritätenkastenmann, von Deisch (vgl. S. 144)	24
3.	Schattenspielmann, von demselben (vgl. S. 144)	40
4.	Nürnberger, von Rosenberg (vgl. S. 143)	48
5.	Bauer mit Besen, von Gabler (vgl. S. 143)	144
6.	Savoyarden, nach Drouais (vgl. S. 139)	156
7.	Milchmädchen, von Brand (vgl. S. 143)	184
8.	Bänkelsänger, nach Seekatz (vgl. S. 140)	192
9.	Falks Jahrmarkt zu Plundersweilern (vgl. S. 198)	200
10.	Elise Schmidt als Bänkelsängerin (vgl. S. 209)	209





In der Deutung so manches Kunstwerkes stehen gelehrte Kommentatoren einander schroff gegenüber, in der Anerkennung seiner künstlerischen Größe sind sie dagegen so einig wie nur möglich. Eine seltsame und doch bezeichnende Erscheinung, die ihren letzten Grund darin hat, daß die ästhetische Wirkung schließlich immer jenseits jedes Verstehens und Mißverstehens gelegen ist. Jener Satz gilt für die großen Thaten eines künstlerischen Genius gerade so gut wie für seine Parerga: für den „Faust" wie für das „Jahrmarktsfest von Plundersweilern". Denn auch dieser Goetheschen Jugendarbeit hat es weder an den allerverschiedenartigsten Auslegungen noch an einer bis auf den heutigen Tag reichenden, fast allseitigen Beliebtheit gefehlt: es ist, wenn wir von den „Geschwistern" absehen, die am meisten aufgeführte von Goethes kleineren dramatischen Arbeiten, und auch die im vorigen Jahre veranstaltete Goethejubelfeier unserer Studenten hat sich in erster Linie wieder an das Jahrmarktsfest gehalten.

Wenn nun die vorliegenden Blätter, auch ihrerseits noch einen sehr verspäteten kleinen Beitrag zum Goethefeste bietend,

versuchen wollen, die Geschichte dieser Goetheschen Jugenddichtung von ihrem Werden in der Seele des Dichters bis zu ihrer Verlebendigung vor einem modernen Publikum klarzulegen, so müssen sie davon ausgehen, daß die beiden einander augenblicklich gegenüberstehenden Auffassungen des Werkes in ihrer Gesammtheit heute beide nicht mehr zu halten sind, daß vielmehr nur einzelne Trümmer als wertvolle Bausteine einem neuen Konstruktionsversuch sich werden einfügen lassen. Das klingt anmaßender und respektloser als es thatsächlich gemeint ist. Wir befinden uns hier auf dem Gebiete der subjektivsten Hypothesenforschung, auf dem sich der Fluch aller wissenschaftlichen Arbeit, daß sie den Stoff nicht für die Ewigkeit, sondern günstigenfalls nur für die Erkenntnisbedürfnisse einer bestimmten Zeit ins rechte Licht rückt, am allerraschesten erfüllen muß. Vor zwanzig Jahren stand der Biographismus in der Goethephilologie gerade in der vollsten Jugendblüte, und in der berechtigten Freude über das eben durchgedrungene Prinzip, über die wundersame Erhellung, die nicht wenige Goethesche Leistungen durch die stete Heranziehung äußerer Hergänge in des Dichters Leben gewannen, durfte man gelegentlich in der Betonung solcher Beziehung, in der Ausdehnung zumal der Modellphilologie etwas zu weit gehen, ohne doch eigentlich unwissenschaftlich zu werden. So hatte der Wilmannssche Versuch[1]), Goethes Jahrmarktsfest für eine Sammlung von scherzhaften Versporträts zu erklären, deren älteste Urbilder dem Kreise angehörten, den Goethe im September 1772 in la Roches Hause zu Ehrenbreitstein kennen lernte, seinerzeit entschieden seine Bedeutung: er rückte wieder ein Goethesches Werk in die Beleuchtung, die sich an vielen andern Stellen so sehr bewährt hatte. Wenn nun heut nach mehr

---

[1]) Preuß. Jahrbücher 42 (1878), S. 42 ff.

als zwanzig Jahren die Befriedigung über die damalige Forschung nicht mehr recht Stich hält, so trägt daran nicht nur der Umstand die Schuld, daß wir jetzt längst durch einen freilich auch für unsern Zusammenhang noch kaum beachteten urkundlichen Nachweis die einzige Möglichkeit verloren haben, an Ehrenbreitstein anzuknüpfen: Leuchsenring, der einzige, dessen Porträt in wirklich scharfen Umrissen uns in dem Jahrmarktsfest vorgeführt wird, soll nach Goethes Angaben in „Dichtung und Wahrheit" während jener Septembertage in Ehrenbreitstein sich aufgehalten haben, J. Keller aber hat in einem gelehrten Aufsatz „Zur Kenntnis F. M. Leuchsenrings"[1]) nachgewiesen, daß Goethes Angabe auf einem Irrtum beruht, daß Leuchsenring zu der in Betracht kommenden Zeit sich vielmehr in der Schweiz befunden hat. Aber es ist doch nicht das so gezeigte Verschwinden jedes Anhaltspunktes für die Ehrenbreitsteiner Lokalisierung, was uns jene Betrachtungsweise heute entfremdet, auch nicht der zuweilen nicht ungerechte Spott, den Düntzer[2]) gegen einige Identifikationen der Jahrmarktsforschung hat: wir brauchten dann immer nur anzunehmen, daß die rechten Modelle Goethes noch nicht gefunden seien, daß aber jene zwanzig Jahre alten Untersuchungen doch den rechten Weg zur endgiltigen Erklärung gewiesen hätten. So hat denn Scherer[3]) lange vor dem Erscheinen des Kellerschen Nachweises, unmittelbar an Wilmanns anknüpfend und ganz in seiner Methode bleibend, vielfach andere Personen, meist Angehörige der Frankfurter Gesellschaft, als Zielscheiben des Goetheschen Witzes bezeichnet; andere[4]) haben im gleichen

[1]) ALG. 14 (1886), S. 143 ff.

[2]) Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken 2 (1885), S. 141 ff.

[3]) Aus Goethes Frühzeit (Straßburg 1879), S. 25 ff.

[4]) R. M. Werner: GoetheJb. 1, S. 174 ff.; ZÖG. 1881, S. 51 ff. Schröer: GoetheJb. 1, S. 381; vgl. s. Ausgabe bei Kürschner Band 87.

Sinne einige Einzelumdeutungen versucht. Aber gerade darin sind wir weitergekommen, daß uns die Gesammtanschauungsweise, die allen jenen Einzeldeutungen zu Grunde liegt, nicht mehr recht einleuchten will. Wir haben seither zu viele Fortschritte in der Erfassung künstlerischen Schaffens im allgemeinen, der Arbeitsweise des jungen Goethe im besonderen gemacht, als daß wir noch, um nur ja recht viel äußerlich Biographisches anzubringen, dem Litterarisch-Ästhetischen gar zu wenig gerecht werden möchten. Wir brauchen uns heute nur zu vergegenwärtigen, wie Goethe gearbeitet haben müßte, wenn jene Art des Kommentierens zu Recht bestehen sollte: er müßte eine große Anzahl meist recht salzloser Porträtepigramme und an den Haaren herbeigeholter litterarischer und persönlicher Anspielungen in mühsamer Verstandesarbeit an einen Faden gereiht haben, der an sich nicht die geringste künstlerische Bedeutung hat. Das erscheint uns heute so durchaus entgegengesetzt dem, was wir von dem Schaffen des jungen Goethe, ja von dem Schaffen jedes großen Künstlers überhaupt inzwischen gelernt haben, daß wir nicht mehr im stande sind, auf diese Art des Erläuterns uns im einzelnen diskutierend einzulassen, so wenig wir auf der andern Seite Düntzer Recht geben und jede Ausnutzung bestimmter Persönlichkeiten leugnend nichts als die erheiternde Vorführung ulkiger Jahrmarktstypen in dem Werke erblicken mögen. Das eine ist so ungoethisch wie das andere, zu ungoethisch, um als ein durch Goethes Vielseitigkeit zu erklärender Ausnahmefall hingenommen zu werden: aus dem Bann, in den ihn das eherne Gesetz seiner Persönlichkeit zwingt, kann auch der dichterische Genius nicht heraus. Wir sind heut gewiß die Letzten, die das biographische Material entbehren mögen, aber wir wissen auch, welche Stellung wir ihm einzuräumen haben: es soll der Analyse der Werke dienen, aber nicht sie beherrschen.

Mit dieser Überschätzung des Biographischen hängt auch die Überschätzung der Selbstbiographie Goethes zusammen. Ich meine natürlich nicht die schriftstellerische Leistung: denn als solche ist „Dichtung und Wahrheit" gar nicht zu überschätzen; zu hoch gehalten wurde es vielmehr als Grundlage des Verständnisses der Goetheschen Jugenddichtung. An einer ausdrücklichen Erklärung des greisen Goethe zu zweifeln, galt lange, auch wenn es sich nicht um die infame Verdächtigung Goethescher Wahrheitsliebe handelte, als ein crimen laesae maiestatis, selbst wenn die gewichtigsten Gründe gegen ihre Richtigkeit sprechen. Um einen solchen Fall aber handelt es sich für uns. Goethe sagt über die Entstehung des Jahrmarktsfestes am Schlusse des dreizehnten Buches der Selbstbiographie bekanntlich Folgendes: „... Durch ein geistreiches Zusammensein an den heitersten Tagen aufgeregt, gewöhnte man sich, in augenblicklichen kurzen Darstellungen alles dasjenige zu zersplittern, was man sonst zusammengehalten hatte, um größere Compositionen daraus zu erbauen. Ein einziger einfacher Vorfall, ein glücklich naives, ja ein albernes Wort, ein Mißverstand, eine Paradoxie, eine geistreiche Bemerkung, persönliche Eigenheiten oder Angewohnheiten, ja eine bedeutende Miene, und was nur immer in einem bunten rauschenden Leben vorkommen mag, alles ward in Form des Dialogs, der Katechisation, einer bewegten Handlung, eines Schauspiels dargestellt, manchmal in Prosa, öfters in Versen. — An dieser genialisch-leidenschaftlich durchgesetzten Übung bestätigte sich jene eigentlich poetische Denkweise. Man ließ nämlich Gegenstände, Begebenheiten, Personen an und für sich, so wie in allen Verhältnissen bestehen, man suchte sie nur deutlich zu fassen und lebhaft abzubilden. Alles Urtheil, billigend oder mißbilligend, sollte sich vor den Augen des Beschauers in lebendigen Formen bewegen. Man könnte diese Productionen be-

lebte Sinngedichte nennen, die ohne Schärfe und Spitzen, mit treffenden und entscheidenden Zügen reichlich ausgestattet waren. Das Jahrmarktsfest ist ein solches, oder vielmehr eine Sammlung solcher Epigramme. Unter allen dort auftretenden Masken sind wirkliche, in jener Societät[1]) lebende Glieder, oder ihr wenigstens verbundene und einigermaßen bekannte Personen gemeint; aber der Sinn des Räthsels blieb den meisten verborgen, alle lachten, und wenige wußten, daß ihnen ihre eigensten Eigenheiten zum Scherze dienten . . ." Hier bot nun freilich besonders eine Stelle den besten Anhalt für jene Philologenleidenschaft, Modelle zu suchen und bei ihrem mehr oder minder geglückten Nachweis stehen zu bleiben, wie man anderwärts in der Aufdeckung litterarischer „Quellen" die Hauptsache geleistet zu haben meint. An die Stelle der gläubigen Hinnahme solcher Goetheschen Äußerungen eine gesunde Kritik treten zu lassen, die das Thatsächliche vom Möglichen und vom Unmöglichen trennt, wird nun allerdings durch das Verhalten der Gegenpartei, wiederum Heinrich Düntzers, sehr erschwert, der dort, wo jene gar zu bereitwillig alles in Pausch und Bogen annehmen, gar zu gern alles in Pausch und Bogen ablehnt, der schmunzelnd sich gewissermaßen so lange allen Goetheschen Angaben gegenüber ablehnend verhält, bis geradezu, man möchte fast sagen: zu seinem Bedauern, der Wahrheitsbeweis für sie erbracht ist. Der richtige, der heute allein haltbare Standpunkt liegt auch hier wieder in der Mitte. Thatsächlich sind wir nun freilich bis jetzt nicht in der Lage, jene Kritik Goethes Selbstbiographie und ihren Einzelangaben gegenüber vorzunehmen: es fehlen uns allgemeine Untersuchungen über die Art des Dichterischen in diesem halben Dichtwerke, Untersuchungen, die uns

---

[1]) Die Frankfurter ist gemeint.

dann auch in Bezug auf manche Einzelstelle mit der rechten Scheidekunst ausstatten würden; es fehlen noch mehr vielleicht litterarpsychologische Studien über Goethes Gedächtnis, über dessen starke und schwache Seiten: erst wenn wir über die Eigenart dieser Goetheschen Seelenthätigkeit unterrichtet sind, werden wir ein Urteil darüber haben, inwieweit in jeder Einzelerinnerung von vornherein Getrübtes oder Ungetrübtes zu suchen ist, werden wir immer kontrollieren können, in welcher Art die etwaigen Trübungen zu Stande gekommen sind. Ich habe mancherlei auf diesem Gebiete gesammelt und beobachtet, aber zu prinzipiellen Mitteilungen reicht es doch bei weitem noch nicht aus. Um so mehr aber erwächst uns vorläufig die Pflicht, wo es irgend zu vermeiden ist, für die Erklärung eines Goetheschen Jugendwerkes nicht von den Angaben der Autobiographie auszugehen, sondern von dem Material, das das Werk selbst und die seiner Entstehung gleichzeitigen biographischen Hilfsdokumente liefern, die Anschauungen des alten Goethe nur zur Ergänzung und zur Kontrolle heranzuziehen und bei etwaigen Widersprüchen zwischen den Angaben in „Dichtung und Wahrheit“ und sonst einleuchtenden Ergebnissen jener selbstständigen Forschung der letzteren besonders dann den Vorzug zu geben, wenn es möglich ist, die Entstehung eines Irrtums in der Auffassung des alten Goethe mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erklären.

Es sind gewiß keine ganz neuen und ganz persönlichen Ansichten, die der Verfasser dieser Untersuchung hier vorgetragen hat; vielleicht, daß sie nur im Kreise der Fachgenossen nicht immer so entschieden formuliert worden sind. Die kritische Überschätzung von „Dichtung und Wahrheit“ ist, obwohl jene prinzipiellen, oben geforderten Untersuchungen noch fehlen, durch so viele Einzelnachweise Goethescher Irrtümer, wie sie seit dem Ende der siebziger Jahre in buntem Durch-

einander zu Tage gekommen sind, im Stillen sicherlich sehr zurückgegangen; die schrankenlose Modellphilologie wird heutzutage von den eigentlichen Zunftgenossen kaum noch betrieben und ist fast ausschließlich den Halb- oder Ganzdilettanten anheim gefallen. Am allerwenigsten bezweifle ich, daß ein so ausgezeichneter Philolog wie Wilmanns die stille Fortentwicklung der Wissenschaft innerlich miterlebt hat und unbeschadet des historischen Wertes, den seine alte Untersuchung über das Jahrmarktsfest behält, die Berechtigung einer neuen und anders gearteten Betrachtung zugestehen wird.



Erstes Kapitel.

Entstehungsgeschichte.





„Schöne Raritäten!"

Wollen wir der Dichtung selbst gegenüber die Frage nach der eigentlichen Konzeptionsstelle erheben, so werden wir zunächst uns darüber klar werden müssen, ob denn das, was uns heute als erste Fassung[1]) vorliegt, als einheitlich, als ein Werk aus einem Gusse betrachtet werden kann. Ich glaube, es ist leicht zu erkennen, daß eine solche absolute Einheitlichkeit nicht vorhanden ist. Rein inhaltlich hebt sich zunächst das Estherdrama als Komödie in der Komödie, als fest ruhender Punkt aus dem sonstigen bunt wogenden Durcheinander heraus. Sieht man näher zu, so ergiebt sich auch ein wesentlicher formeller Unterschied zwischen dem Estherspiel und dem größten Teil der umgebenden Partien. Die Hauptmasse des Stückes besteht aus Strophen, die sich aus meist kurzzeiligen Versen zusammensetzen, und aus meist gereimten, in der Hauptsache dreihebigen Kurzzeilen — diese metrischen Eigentümlichkeiten sind weiterhin noch genauer ins Auge zu fassen —, das Estherspiel dagegen durchaus aus den bekannten vierhebigen Reimpaaren, die zweifellos mit dem

[1]) Hier stets zitiert nach dem Abdruck im Anhang dieses Buches.

meistverwendeten Versmaß des Hans Sachs im Zusammenhang stehen. Doch finden sich diese nicht nur im Estherspiel selbst, sondern auch in den 40 Versen, die zwischen den beiden Akten des Estherdramas im und zum Publikum gesprochen werden; daß sie thatsächlich nach dem ersten und vor dem zweiten Estherakt verfaßt sind, geht mit einiger Sicherheit daraus hervor, daß der letzte Vers, den Haman zu Ahasverus spricht, mit dem ersten, den Hanswurst an die Zuschauer richtet, ein Reimpaar bildet. Außer dieser großen geschlossenen Reimpaargruppe (v. 156—283 = Akt I, Zwischengespräche, Akt II) giebt es noch[1]) eine zweite Gruppe der gleichen Art: die ersten 32 Verse: das Gespräch zwischen Doktor und Marktschreier nebst der abschließenden Meldung des Bedienten. Als etwas in sich zusammengehöriges gegenüber den sonstigen Bestandteilen des Werkes sind diese beiden Reimpaargruppen auch äußerlich dadurch gekennzeichnet, daß sie allein am Anfang ausdrücklich die zunächst auftretenden Personen in besonderer Überschrift herausheben: vor Vers 1: „Docktor Medikus. Marcktschreyer"; vor Vers 156: „Kaiser Ahasverus. Haman". Sieht man nun diese beiden Gruppen als ein zusammengehöriges Ganzes auf der einen Seite, die übrigen Teile des Stückes auf der andern Seite etwas näher an, so zeigt sich, daß wir es mit zwei auch innerlich durchaus verschiedenen Bestandteilen zu thun haben: gegen die zarte Filigranarbeit des einen hebt sich die derbe, massige Manier der im Estherspiel gipfelnden Partien ungemein scharf ab. Dort ein leichtes Andeuten, ein rasches Vorüberhuschen; hier scharfe und kräftige Striche und ein behaglicheres Verweilen. Wir haben diese Sonderung weiterhin noch einmal aufzunehmen,

[1]) Von dem isolierten Reimpaar v. 75 f. wird hier zunächst abgesehen.

wenn wir die Entstehung im einzelnen untersuchen; aber auch hier ist es schon klar, welcher von beiden Bestandteilen der ältere sein muß, — und das ist es, was wir hier vor allem wissen müssen: die derben Partien sind zum größeren Teile entbehrliche Zugaben, die zarten dagegen ergeben für sich allein schon ein fast lückenloses Bild des Jahrmarktsfestes.

In diesen zarten Stellen also haben wir nach dem Punkte zu suchen, von dem die dem Werke gewidmete Seelenthätigkeit des Dichters ihren Ausgang nahm. Aber wie schon gesagt wurde: vergebens sucht man hier nach einer einzelnen Situation, die einen besonders bedeutungsvollen Platz einnähme, deren Charakter auf die Durchführung des Ganzen bestimmend eingewirkt hätte: es ist ein ununterbrochener Fluß der einander ablösenden Erscheinungen, es ist eine allerorten gleichmäßig hervortretende, höchst charakteristische Einsilbigkeit der dramatischen Rede. So bleibt nichts übrig, als in diesem ununterbrochenen Flusse selbst, in dieser Einsilbigkeit den eigentlichen Kern der Konzeption zu suchen, und thatsächlich kommen wir damit wohl auf die richtige Spur.

Das Ganze gleicht einer einzelnen Jahrmarktssehenswürdigkeit: es ist wie ein Guckkasten, in dem die Figuren lebendig geworden sind und im raschen Vorüberziehen Zeit gefunden haben, an Stelle des eintönig erklärenden Guckkastenmannes sich selbst jede mit einem kurzen Sprüchlein vorzustellen. Der Gedanke liegt nicht fern, das Ursymbol der Dichtung, das hinter all den später ausgestalteten Einzelheiten sich birgt, in einem solchen Guckkasten zu suchen, und es wird sich nur fragen, ob wir im Stande sind, solche aus dem Werke selbst heraus gewonnene Deutung durch Ausnutzung gleichzeitiger biographischer Dokumente zu stützen.

Zu einer Bestätigung dieses Deutungsversuchs, zur Anknüpfung eines haltbaren Fadens steht zunächst eine Goethesche

Dichtung zur Verfügung, die mit unserm „Jahrmarktsfest“ äußerlich und innerlich auf das nächste verbunden ist. Es ist der „Prolog“, der dem 1774 erschienenen Druck des „Neueröffneten moralisch-politischen Puppenspiels“, welcher neben „Des Künstlers Erdewallen“ und dem Fastnachtsspiel vom Pater Brey auch das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ enthält, vorangeschickt ist.

Als gesonderter Prolog zum Jahrmarktsfest ist er somit nicht aufzufassen, aber daß er ihm besonders zuzurechnen ist, geht nicht nur daraus hervor, daß Goethe ihn vor dem an erster Stelle gedruckten Drama „Des Künstlers Erdewallen“ verfaßt hat (er findet sich reinschriftlich schon in dem berühmten Brief an Schönborn vom 4. Juli 1774, während das Drama erst am 17. Juli geschrieben ist), so daß er richtiger auch schon in diesem ersten Druck seinen Platz unmittelbar vor dem „Jahrmarktsfest“ hätte; schwerer noch wiegt es, daß Goethe selbst später in den Gesamtausgaben seiner Werke den Prolog mit dem „Jahrmarktsfest“ zu einem Ganzen zusammengefaßt hat und somit die künstlerische Zusammengehörigkeit zu einer der Abfassung noch nicht zu fern gelegenen Zeit selbst betont. Hier finden wir nun nicht nur eine Gesamtdarstellung, die am ungezwungensten wieder als eine Reihe sich in eiliger Folge drängender Guckkastenbilder erklärt wird, zu denen der Dichter den erläuternden Text spricht, wir treffen hier v. 5—6 auch eine besonders auffallende Stelle, nämlich die Worte:

„Ach schau sie guck sie komm herbey!
Der Pabst und Kaiser und Clerisei!“

Sie fallen in ihrer zu den übrigen Versen des Prologs durchaus im Gegensatz stehenden Art der Sprache so deutlich aus dem Ganzen heraus[1]), daß wir fast mit Sicherheit schon

[1]) Wieso Schröer (Goethes Werke a. a. O. S. 219) behauptet, der ganze Prolog ahme „das radebrechende Deutsch eines Savoyarden nach,

behaupten dürfen: hier ist der Dichtung eine Reminiscenz oder wenigstens ein Anklang an ein thatsächliches Guckkastensprüchlein einverleibt.

Es bliebe die Möglichkeit, daß Goethe, der den Prolog sicherlich erst nach dem Jahrmarktsfest geschrieben hat, durch sein eigenes Scherzspiel erst nachträglich an die Ähnlichkeit mit dem Guckkasten erinnert worden wäre und daraufhin erst den Guckkastenprolog konzipiert und mit einem dafür erlauschten Guckkastensprüchlein ausgestattet habe, während für unsere Beweisführung die Priorität des Guckkastenmotivs aufgezeigt werden müßte. Auch dafür ist Rat. In einem Briefe aus der Straßburger Zeit schon — er trägt das Datum des 10. Septembers 1770 und ist an den Juristen M. J. Engelbach gerichtet[1]) — schreibt Goethe Folgendes: „Jeder hat doch seine Reihe in der Welt, wie im Schönerraritätenkasten. Ist der Kayser, mit der Armee vorüber gezogen. Schau sie, Guck sie, da kommt sich die Pabst mit seine Klerisey.“ Da also haben wir die gesuchten Worte, so lange klingt das Guckkastenmotiv schon im Dichter, bis nach Straßburg zurück haben wir den ersten Keim des späteren „Jahrmarktsfestes“ zurückzuverlegen.

Und damit rückt diese ganze Urkonzeption in die rechte Nachbarschaft. In die nächste Nähe des ersten Schrittes zum Faust, in die Sphäre der Volksliederaufzeichnungen und der Umdichtung des Heidenrösleins. Unsere Guckkastenverklärung ist das dritte Symptom der großen und für unsere ganze Litteratur so folgenreichen Wandlung, die Goethe als Dichter

---

der die Merkwürdigkeiten seines Puppenspiels anpreist“, begreife ich nicht, selbst wenn ich von dem hypothetischen Savoyarden mit dem Puppenspiel absehe. Ein paar Zeilen weiter spricht S. ganz richtig auch vom Guckkasten.

[1]) W. A. IV 1, S. 247.

im Jahre 1770 durchmachte: der Wendung, die den bisherigen Anhänger überlebter Gespreiztheit in eine so entgegengesetzte Andacht zum Unbedeutenden hineinführte, daß man noch zutreffender von einer Andacht zum Verachteten wird reden können. In verhöhnten Belustigungen des „Pöbels“ ahnt er Symbole der höchsten und tiefsten Lebens- und Weltanschauung. Aus den Kehlen der ältesten Mütterchen hascht er Lieder auf, die aus dem Mund der Enkel durch das modern-gespreizte „Ich liebte nur Ismenen“ verdrängt sind; alle Mädchen, die Gnade vor seinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen, und er bewahrt die Handschrift vor jedem profanen Auge, um sie erst später von Frankfurt aus Herder wie einen kostbaren Schatz zu überliefern. Er wagt es, in dem verachteten Puppenspiel nicht gemeine Einfältigkeit, sondern edle Einfalt zu erblicken und just den verlachtesten aller Puppenspielstoffe zum Gefäß für den heiligsten Gehalt zu bestimmen. In die gleiche scheinbar tiefe Sphäre wagt er sich nun auch mit der von uns hier erforschten Konzeption hinab. Das große Zedlersche Universallexikon[1]), in dem wir neben noch heute unerschöpften Materialsammlungen auch einen vortrefflichen Bildungsmesser für die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts besitzen, erklärt im Jahre 1741 den Begriff „Raritätenkasten“ folgendermaßen: „Raritäten-Kasten, ist ein Kasten, in welchem diese oder jene alte oder neue Geschichte im kleinen und durch darzu verfertigtes Puppenwerck, so gezogen werden kan, vorgestellet wird. Es pflegen gemeine Leute, so mehrentheils Italiäner von Geburth, mit solchen Kasten die Messen in Deutschland zu besuchen, auf den Gassen herum zu lauffen und durch ein erbärmliches Geschrey: Schöne Rarität! Schöne Spielwerck! Liebhaber an sich zu locken, die

[1]) Bd. 30, Sp. 891.

vors Geld hinein sehen. Weil nun solche Dinge mehr vor Kinder als erwachsene und angesehene Leute gehören, so pfleget man daher Dinge, die man herunter und lächerlich machen will, Schöne Raritäten, schöne Spielwercke zu nennen."

Was den andern „Gebildeten" der Zeit ein Sinnbild der Lächerlichkeit ist[1]), wird dem jungen Goethe zum ernst erfaßten Symbol des unaufhaltsamen Flusses im Weltenlauf und im Schicksal des Einzelnen. Es lohnt sich, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß diese Schatzhebung Goethe vor der Bekanntschaft mit Herder gelungen ist: diese kann erst einige Tage nach dem 10. September 1770 zu stande gekommen sein, an dem jener Brief an Reichenbach geschrieben ist. Im Zusammenhang damit gewinnt nun vielleicht auch die berühmte Stelle des zehnten Buches von „Dichtung und Wahrheit", in der von der Faustkonzeption die Rede ist, urkundlichen Wert in dem Sinne, daß wir diese Anregung zum Faust ebenfalls in die vorherderische Zeit versetzen können, während sie bisher durch die Zusammenstellung des Faust mit dem sicher später konzipierten Gottfried von Berlichingen chronologisch einigermaßen verdächtig war[2]). Puppenspiel und Schönerraritätenkasten sind Jahrmarktsbelustigungen; der Straßburger Jahrmarkt fand damals in den letzten Junitagen statt[3]), und so dürfen wir vielleicht den Juni des Jahres 1770 als die Zeit annehmen, in der die ersten Keime zum Faustdrama sowohl wie zur Plundersweiler Dichtung in Goethes Seele gesenkt wurden. Vor der Bekanntschaft mit Herder also, der dann

---

[1]) Hölty schreibt 1774 an Voß: „Mir kommt ein Balladensänger wie ein Harlekin, oder ein Mensch mit einem Raritätenkasten vor." (Gedichte her. v. Halm 1869, S. 222.

[2]) Auch Pniower „Goethes Faust" (Berlin 1899) S. 2 f. setzt vorsichtig nicht 1770, sondern 1770—1771 an.

[3]) Vgl. „Der Hinkende Bott" (Colmar 1765 u. 1779) unter ‚Brachmonat'.

freilich in der Betonung des Volkstümlichen Goethe auf Wege wies, die den von ihm im Stillen schon eingeschlagenen gar nicht so fern lagen. Sie sind nicht mit ihnen identisch, denn beim Volkstümlichen, besonders also beim Volkslied, handelt es sich mehr um Mißachtetes, bei Guckkasten und Puppenspiel um Verachtetes, immerhin aber um so Verwandtes, daß wir hier vielleicht die psychische Prädisposition zu suchen haben, durch die dann die von Herder auf Goethe ausgeübte Suggestion mit so elementarer Gewalt zu stande kam. Daß jenes Konzeptionsbekenntnis an Reichenbach und das erste Zusammentreffen mit Herder nur durch wenige Tage getrennt sind, spricht besonders für die Richtigkeit dieser Hypothese: eben in diesen Tagen muß Goethe mit jenen auf Herder vorbereitenden Stimmungen förmlich geladen gewesen sein.

Nun ist Goethe keineswegs der erste gewesen, der das Raritätenkastenmotiv litterarisch ausgebeutet hat, und vielleicht hat ihm sogar einer seiner Vorgänger wenigstens einen Keim seiner eigenen Erfassung in die Seele gelegt. Aber freilich: wir müssen in die Niederungen der Litteratur hinabsteigen, um Raritätenkastendichtung zu treffen, und wir dürfen im allgemeinen nicht erwarten, dieselbe Ausdeutung zu finden, die dem Motiv dann bei Goethe von vornherein einen tieferen Sinn giebt. In Leipzig ist 1733 ein dritthalbhundert Seiten umfassender Oktavband erschienen[1]), der den Titel führt: „Curieuser Raritäten-Kasten, In welchen vorgestellet wird Die Wind-Macherey, Als Ein heute zu Tage überhand genommenes Laster, Aus aufrichtiger Neigung zu allen Menschen herausgegeben Von Einen Liebhaber der Wahrheit." Der Text, eine öde charakterologisch-moralistische Traktatenreihe, bietet dann weiter keine Anspielung auf den Raritätenkasten;

---

1) Exemplar in Berlin: Yy 3891.

aber wenn es der Titel noch nicht deutlich macht, welche symbolische Aufgabe dem Kasten hier zufällt, so wird es durch einen beigegebenen Holzschnitt völlig klar, der ein wenig gefälliges, aber sehr charakteristisches Bild von dem Äußeren dieses Symbols junggoethischer Dichtung zu bieten vermag.[1])

Die Worte, die mehrere der Zuschauer sprechen: „Ich sehe gar nichts“, „Ich sehe alles, was der Herr sagt“ und gar das „Ich kann es schon von hier sehen“ des erst von fern herantretenden Herrn zeigen deutlich, wie der ganze Kasten aufgefaßt wird: als ein Symbol des Schwindels und der Selbsttäuschung; das Verhalten des offenbar den Verfasser des Buches verkörpernden Cavaliers, der dem Spielwerk überhaupt den Rücken zukehrt, indem er spricht: „Ich mag die Possen nicht sehen“, deutet zugleich auf die verächtliche Gesinnung hin, die man den ganzen Schöneraritäten gegenüber, ganz abgesehen von ihrer Schwindelhaftigkeit, hegte.

Diese Symbolisirung des Schöneraritätenkastens ist nun aber offenbar nicht die Erfindung des Wahrheitsfreundes vom Jahre 1733. Es giebt eine bedeutend ältere Raritätenkastendichtung, die in mehreren Fassungen vorliegt. Die ältere[2]) führt den Titel: „Schöne Raritäten-Kasten | Schöne Spielwerck | alles lebendig alles lebendig | zu sehen | In die Kasten von die Wellisch Mann / | vor I. viertel Grosch | vor der Meß / | in der Meß und nach der Meß.“ Daß nicht alles, was hier in Reimen angepriesen wird, thatsächlich in dem Kasten zu

[1]) Selbst ein so ausgezeichneter Kenner kulturgeschichtlicher Denkmäler wie Dr. G. Steinhausen in Jena wußte mir für die Geschichte des Guckkastens keine verborgenen Quellen zu erschließen. Die im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrten Guckkästen, auf die mich Herr Dr. L. Kämmerer in Berlin freundlichst aufmerksam machte, gehören, wenn ich mir nach einer von der Direktion gewährten Beschreibung ein Urteil erlauben darf, erst dem 19. Jahrhundert an.

[2]) Exemplar in Berlin: Yk 981.

sehen ist, geht direkt aus der letzten (61.) Strophe hervor, in der der Raritätenkastenmann singt:

„Jetzt schließ ich meinen Kasten zu /
Und geh nach Hauß zu meiner Ruh /
Bleibt ihr den Welschen Mann gewogen /
Ob er euch gleich hat brav betrogen . . .“

Aber auch die sechzig vorangehenden Strophen verraten deutlich die parodistische Tendenz: wenn der wälsche Mann wirklich alles das in seinem Kasten hätte, was er da einzeln beschreibt, so gäbe es für einen viertel Groschen eines der größten Wunderwerke der Welt zu schauen. In 22 Strophen bietet er zunächst einen Überblick über die damalige politische Weltlage: die wichtigsten Persönlichkeiten vor allem des nordischen Krieges und des spanischen Erbfolgekrieges werden angeführt, und die Gelegenheit wird benutzt, um eine Fülle von politischen Späßchen in epigrammatischer Form an den Mann zu bringen, z. B.

„Monsieur le Tallart reist hier ab /
Ohne Degen und ohne Marschalls-Stab /
Man hat viel Fahnen und Standarten /
In London von ihm zugewarten . . .“

Diese und ähnliche Strophen verraten zugleich die Entstehungszeit der vorliegenden Fassung: sie kann nicht lange nach der Schlacht von Höchstädt abgeschlossen sein, die am 13. August des Jahres 1704 stattfand.[1]) Eine zweite Gruppe

[1]) Ein zweiter ebenfalls undatierter Druck (Berlin: Yk 982) hat in diesem ersten politischen Teil vier Strophen durch andere ersetzt und eine neue hinzugefügt: diese Modernisierung muß, den Ereignissen nach, auf die in den neuen Bestandteilen angespielt wird, im Herbst des Jahres 1706 erfolgt sein. Daß der oben im Text zu Grunde gelegte Druck der thatsächlich älteste gewesen ist, erscheint mir unwahrscheinlich: er enthält eine Anzahl unsinniger Lesarten, die der Bearbeiter von 1706

von „ziemlich neuen Antiquitäten" umfaßt biblische Altertümer, die in zwanzig Strophen beschrieben werden, z. B. (41):

„Der Traub aus dem gelobten Land /
Der Strick damit man Simson band /
Der Esels-Backen und die Zähne /
Von Hamans Galgen diese Späne . . ."

in weiteren sechs Strophen ist eine Gruppe von Kostbarkeiten aus dem klassischen Altertum zusammengestellt, und endlich folgen noch sieben Strophen moderner Raritäten, auf die wir noch genauer zu sprechen kommen.

Daß die Raritätenkastenmänner dies Lied selbst gesungen haben, ist natürlich ausgeschlossen. Es ist eine Parodie auf ihre Anpreisungen, eine Parodie aber, die sich offenbar eng an ihre thatsächlichen Reklamegesänge anschließt. Das ist nicht nur Vermutung, sondern läßt sich auch beweisen. Jede der 61 Strophen der Parodie schließt mit folgendem Refrain:

„Schöne Raritäten / schöne Spiel-Werck /
la bella Catharine Charmante Margretha /
schöne Rarität :/: schöne Spiel-Werck."

Nun tritt in der 1710 in Hamburg verfaßten und gespielten Oper „Le Bon Vivant Oder die Leipziger Messe", auf die wir späterhin noch zurückkommen müssen, in dem achten Auftritt des ersten Auftritts „ein Savoyard mit einem Raritäten-Kasten" auf und führt sich mit den Worten ein:

„Schöne Rarität / schöne Spielewerck.
La bella Catharina,
La Santa Magdalena,
Die sieben Chur-Fürsten von Heydelberg /
Schöne Rarität / schöne Spielewerck."

---

mit wahrhaft philologischem Scharfblick durch die richtigen ersetzt haben müßte; einfacher ist es, einen verlorenen älteren Druck anzunehmen, auf den beide erhaltene zurückgehen.

mit einem Lockruf also, der dem Refrain des parodistischen Gedichtes fast ganz genau entspricht. Ja, die Ähnlichkeit geht noch weiter. Die Zuschauer bezahlen, „und denn stecken sie den Kopf in den Kasten", und nun singt der Savoyard die folgende Canzone:

„So thu ich meinen Kasten auf /
Ein jeder legt ein Dreyer drauf /
Seht hier die schöne Rarität:
Wie dort die heil'ge Magdalena steht.
Da sind die heil'gen drey Könige zart /
Mit weissen / rohten / und schwartzen Bart /
Die schöne Cathrin auf ihrem Trohn /
Sie glänzt wie Mond und Sterne schon.
Die sieben Churfürsten von Heydelberg /
Dort sitzen sie am grünen Berg.
Die Hirsch' und Rehe jung und alt /
Und so war Simson ehe gestallt.
Hier ist die schöne Helena,
Auch sitzt der König Salomon da /
Hier ist des Königs von Babel Schmauß /
Und damit ist mein Kasten aus.
Schöne Rarität!
Schöne Spielewerck!"

Man wird eine auffallende doppelte Ähnlichkeit zwischen diesen Versen und denen der oben behandelten Parodie bemerken: inhaltlich das starke Hervortreten des Biblischen, neben dem aber auch Antikes und Modernes nicht ganz fehlt; formell das gleiche Metrum, das nur gelegentlich in dem Hamburger Liede etwas mehr knittelversmäßig behandelt ist, — auch gehören wohl hier wie dort immer vier Zeilen zu je einer Strophe zusammen. Man könnte ja nun allenfalls auch noch annehmen, der Hamburger Verfasser habe jenes etwas ältere parodistische Lied gekannt und seiner Einlage zu Grunde gelegt; aber das wird dadurch höchst unwahrscheinlich, daß in

dem Hamburger Gedicht jede Spur von witzigem Spott fehlt, der doch ganz gewiß nicht völlig unentlehnt geblieben wäre. So ist vielmehr ohne Zweifel anzunehmen, daß beide Verfasser — der eine naturalistisch, der andere parodistisch — sich an vorhandene Raritätenkastenlieder gehalten haben werden. Auf solche Reime bezieht sich offenbar eine Stelle in Ch. F. Hunolds (Menantes) nach E. Neumeister bearbeiteter und 1707[1]) herausgegebener „Allerneuester Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen" (S. 266): „Nun kommen erst schöne Spielwerck / schöne Raritäten / bella Margarita! ich meine die Bilder-Reime / welche kaum werth sind / daß man ihrer gedencket". So enthält denn auch die parodistische Dichtung mehrere gänzlich unparodistische Strophen, die vielleicht zur Erhöhung der Wirkung mit den parodistischen vermischt worden sind, die Strophen 1, 3, 4, 5, 7, 60:

„Ich bin ein armer Welscher Mann /
Man sieht es mir an Augen an /
Daß ich so weit bin hergekommen /
Und habe auch mit mir genommen /
  Schöne Raritäten . . . (folgt der Refrain).

Jetzt thu ich meinen Kasten auf /
Ein Mann legt mir ein'n Groschen drauff /
Ein Frau legt mir eine Kanne Bier /
Ein Kind drey Pfenge und schaut dafür / schöne 2c.

Nun schaut und stehet alle still /
Seht hier sind der Gesichter viel /
Sie werffen die Augen Kugel-rund /
Als lebten sie frisch und gesund / schöne 2c.

---

[1]) Nicht erst 1717, wie es bei A. Kopp heißt, der zuerst im Zusammenhang mit den später zu erwähnenden Liedern aus dem Ende des 18. Jahrh. auf diese Stelle bei Hunold hinwies in seinem Aufsatz „Hans Sachsens Ehrensprüchlein": ZDU. 9 (1895), S. 604.

Hier sitzt der Pabst auf seinem Thron /
Geziert mit einer dreyfachen Cron /
Du siehst dabey viel tausend Platten /
Die müssen die Reverenz abstatten / schöne ꝛc.[1])

Hier sind die Könige allzumahl /
Aus Englland / Ungarn / Portugall /
Aus Schweden / Dennemarck und Preussen /
Und wie die andern mögen heissen / schöne ꝛc.

Solch und dergleichen Rarität
Sind hier / laufft zu / die ihr da steht /
Und gucket wer da gucken mag /
Ihr seht das Ding nicht alle Tag / schöne ꝛc."

Und wozu nun diese ganze Untersuchung, die die zusammenhängende Darstellung der Goetheschen Konzeption doch gar zu sehr zu unterbrechen scheint? Weil es sich doch nur um eine scheinbare Zusammenhangslosigkeit handelt, weil ich die Vermutung wagen möchte, daß Goethe solche, wenn auch mittlerweile stark verwandelte Raritätenkastenlieder gekannt hat, ja, daß sie vielleicht nicht ganz ohne Bedeutung für das Zustandekommen der Konzeption sind. Ich stütze mich dabei nicht auf die radebrechende Sprechweise des Refrains, die wir schon in jener Straßburger Briefstelle und dann in den ihr entsprechenden Worten des Prologs wiederfinden: die Raritätenkastenmänner werden auch zu Goethes Zeit noch Wälsche gewesen sein, und da kann sich dies Radebrechen als Reminiscenz an ihre Prosaausrufe erklären, ohne daß wir Verse

---

[1]) Dahinter zunächst die aktuelle Strophe:

Seht wie des Käysers Majestät /
In dem Procesſ andächtig geht /
Herr Pater Wolff schleicht auch mit ein /
Und will mit in den Schaff-Stall seyn / schöne ꝛc.

Charmante Katrinn Katrina charmant Kan

Zoehne dans, ha, ha, ha

als Vermittlung anzunehmen brauchen. Auch daß Papst und Kaiser und Clerisey dort wie bei Goethe vorgeführt werden, — auch hier könnte die Gleichheit der thatsächlich im Kasten hintereinander gezeigten Figuren den Zusammenhang erklären. Dagegen scheint es mir auffallend zu sein, daß jenes Versmaß, das wir oben als das Versmaß der echten Raritätenkastenlieder ermittelten, der paarweise gereimt auftretende, zum Knittelvers neigende jambische Viersilbler, nun auch in den Urversen des Goetheschen Raritätenkastenprologs sich findet:

„Ach schau sie guck sie komm herbey!
Der Pabst und Kaiser und Clerisei!"

Das könnte ganz gut wörtlich in dem Hamburger Opernlied vorkommen. Nun wird sich freilich ein Einwand erheben. Hier handelt es sich ja bei Goethe, so wird man sagen, einfach um den von Hans Sachs übernommenen Knittelvers, und die Übereinstimmung mit jenem Versmaß der Guckkastenlieder ist eine rein zufällige. So einfach scheint mir die Sache aber doch nicht zu liegen. Erstlich hat zwar jener Konzeptionsbrief vom Jahre 1770 den größeren Teil der Anpreisung in Prosa aufgelöst; die entscheidende Stelle aber, die dann auch noch 1774 zu dem gleichen Schluß- und Reimwort führt, zeigt auch hier, zu einer Zeit, da von Hans Sachsens Einfluß noch nicht die Rede sein kann, den gleichen Rhythmus:

„Die Pabst mit seine Klerisey".

Und ferner sind die beiden Prologverse, auf die es hier ankommt, nicht so einfach als ein beliebig herauszugreifender Teil des Ganzen zu behandeln; es wurde uns vielmehr schon früher klar, daß sie mit ihrem gänzlich isolierten Wälsch-Deutsch zweifellos den dem Dichter schon gegebenen Kern der Dichtung bilden, an den sich das Übrige erst angliedert. Nicht nach Hans Sachsischem Rhythmus haben sich diese Zeilen

geformt, vielmehr ist das Umgekehrte durchaus wahrscheinlicher: der Rhythmus der Guckkastenlieder, der in dem Dichter seit seiner vielleicht allerersten echt Goetheschen Konzeption klang, brachte nachher die überraschend bereitwillige Aufnahme des gleichartigen Hans Sachsischen Rhythmus mit zu Stande und war somit für die Herbeiführung des Einflusses, den der alte Dichter auf den jungen Goethe gewann, von nicht geringer Bedeutung. Wenn es weiter unten gelingen wird, zu zeigen, daß die erste künstlerische Ausgestaltung der Raritätenkastenkonzeption und die Rezeption Hans Sachsischer Dichtweise in denselben Zeitpunkt fallen, so wird die hier vorgetragene Theorie, wie ich glaube, an Wahrscheinlichkeit sehr gewinnen.

Sind aber Goethe nun Verse wie die oben behandelten bekannt gewesen, so erhebt sich die weitere Frage: waren es nur Verse, wie er sie wirklich aus dem Mund der Raritätenkastenmänner vernehmen konnte, oder waren es vielleicht Abkömmlinge jener Parodie, von der wir oben gesprochen haben?[1]) Für eine Bekanntschaft Goethes mit der Parodie könnte der Umstand sprechen, daß ihm dann hier schon der Gedanke in die Seele gelegt worden wäre, einzelne der rasch vorüberziehenden Gestalten mit knappem Spott individuellerer Art zu bedenken. Aber auch noch ein anderes. In der oben rasch übergangenen Musterung moderner Raritäten, die das parodistische Gedicht in seinem letzten Teile bietet, tauchen verschiedene Gestalten auf, die in Goethes Jugenddichtung eine Rolle spielen, ohne daß wir bisher einen Anhalt für die Art gehabt hätten, in der Goethes Bekanntschaft mit ihnen zu Stande gekommen ist. Es handelt sich um den

---

[1]) Daß sie, nachdem sie unmodern geworden waren, zeitgemäß aufgefrischt wurden, ist oben S. 20, Anm. gezeigt worden; dabei handelt es sich allerdings nur um eine Differenz von wenigen Jahren.

„Faust" und um „Hanswursts Hochzeit". Da die in Betracht kommenden sechs Strophen (54—59) auch im übrigen wohl volkskundliches Interesse haben, mögen sie hier als letzte Probe aus jener Parodie mitgeteilt werden:

„Des Conti lange Naß aus Pohlen /
Ein Strick den Nicol List gestohlen /
Jean Barthens lange Tobacks-Pfeiffe /
Zwey Klauen von dem Vogel Greiffe / schöne.

Den Ermel führt der Schildsche Rath /
Gantz Ehrenvest zu seinem Staat / [1])
Von Eulen-Spiegels Hauß ein Sparren /
Rock / Wamms und Hosen von Clauß Narren / schöne.

Der Weisenfelsche Bauer-Hund /
Der lebet noch frisch und gesund /
Weil er den treusten Cammerad
An dem [2]) Hans Arsch von Rippach hat / schöne.

Hier ist der seelge Polter Hanß
Und frisset eine rohe Ganß /
Seht wie die Pursche der Prinzipalen /
Das Geld vor ihr Gebackens zahlen / schöne.

Matz Vogt von Dreßden und von Zeitz /
Die sitzen beysammen beyderseits /
Marcolphus und der Reincke-Fuchs
Von Rübezahl ein großer Kucks / schöne.

Ein Leipziger Studenten-Spiegel
Ein Hällscher [3]) Jubelisten [4])-Prügel /
Ein Schlage-Degen von Jena raus /
Ein Wittenbergischer Saufaus / schöne.

---

[1]) So aus dem jüngeren Druck statt des älteren „Statt".
[2]) Im Druck „den"; der jüngere hat richtig „dem".
[3]) Im Druck Hällschen; der andere hat „Hällischer".
[4]) Der jüngere Druck hat „Pietisten".

Hier haben wir also zunächst den Hans von Rippach, der durch die Scene in Auerbachs Keller berühmt geworden ist; er erscheint wie auch anderwärts mit seinem vollen Namen. Während als der bisher früheste Termin seines litterarischen Auftretens das Jahr 1736 galt, wo er sich bei Trömer, dem Deutschfranzosen, sonderbarer Weise also auch in einer wälsch-deutschen Sphäre findet, rückt er hier in das Jahr 1704 (oder noch früher?) zurück; übrigens erscheint er auch, allerdings mit einem verfeinerten Familiennamen, in der schon oben zitierten Hamburger Oper „Die Leipziger Messe" vom Jahre 1710; Catharina schmäht den Juden, der sie küssen will, mit den Worten (I, 6):

„Hans Dumm von Rippach! Nein / es müssen
Wohl hübscher Bübgen seyn."

Mit seinem vollen Namen aber erscheint Herr Hans auch bei Goethe in den Personenverzeichnissen, die die Paralipomena zu „Hanswursts Hochzeit" bieten; mit ihm Matz . . . von Dresden und ein anderer Matz, der freilich nicht nach Zeitz, sondern nach Weimar benannt ist. Ja, es ist vielleicht nicht unmöglich, daß Goethes Gedanke, zu Hanswursts Hochzeit alles zu versammeln, „was die deutsche Welt an großen Namen nur enthält", in seinem Keim auf die Narren-galerie zurückzuführen ist, die in unsern Strophen präsentiert wird: so sind denn auch Eulenspiegel und Claus Narr in die bei Goethe schließlich doch etwas anders geartete Hochzeits-gesellschaft hineingeraten. Natürlich kann es sich nur um Reminiscenzen handeln, die in dem Moment bei Goethe auf-tauchten, wo er sich wieder einmal durch die Behandlung des alten Budenspiels „Hans Wursts Hochzeit" in die Atmosphäre wagte, in der ihm einst die künstlerische Bedeutung des Rari-tätenkastens und seiner Poesie aufgegangen war. Die sechs zuletzt angeführten Strophen scheinen das Raritätenkastenlied

in lokaler Hinsicht in das sächsisch-thüringische Gebiet zu verweisen[1]), und so könnte Goethe den Abkömmling dieses Liedes, der ihm etwa bekannt geworden ist, schon in Leipzig gehört haben; nur daß ihm der künstlerische Wert dieser durch und durch unkünstlerischen Reimerei erst später aufgegangen ist, gerade so wie auch der „Faust" ihm zwar schon in den sechziger Jahren bekannt war, aber erst in Straßburg ihm seine verborgene Größe verriet.

Die Möglichkeit, daß Goethe einem Raritätenkastenlied zuerst in Leipzig begegnet ist, läßt sich wohl noch einleuchtender machen, indem wir zeigen, daß diese Dichtung noch eine lange Nachgeschichte hat, die bis zum Ausgang des Jahrhunderts führt und meist auf sächsischem Boden, ja fast ausschließlich in Leipzig spielt. Der erste, der das Thema aufnimmt, ist der übelbekannte Picander alias Henrici in Leipzig, der sein ganz gewiß vorhandenes kleines Talent des lieben Brotes wegen im Dienst der damals üblichen, allzudeutlichen Hochzeitspoesie verkommen lassen mußte; in seinen fünf Bände umfassenden „Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten" ist, wie noch heut in den Sammlungen von Polterabend- und Hochzeitsscherzen, jeder Stand des Alltagslebens dazu verdammt, einen Glückwunschreimer vor das jungvermählte Paar treten zu lassen, und so fehlt denn auch der Raritätenkastenmann nicht. Wenn wir von einer vereinzelten Strophe eines Quodlibets aus dem Jahre 1737 absehen[2]), kommt hier ein Picandersches Quodlibet in Betracht,

[1]) Auch die politischen Strophen des ersten Teils weisen auf einen Chursachsen als Verfasser hin; die Umarbeitung vor 1706 dagegen ist, obwohl auch hier von dem „tapfferen Friedrich August" die Rede ist, doch mit ihren Sympathien zu sehr auf schwedischer Seite, um in die gleiche Gegend zu gehören.

[2]) a. a. O. 5 (Leipzig 1751), S. 84.

das zwar undatiert ist, durch seine Einordnung[1]) aber verrät, daß es 1729 entstanden ist. Aus der Masse der Gelegenheitsdichtung Henricis ragt es dadurch einigermaßen heraus, daß es erst in den allerletzten Zeilen eine Anspielung auf das junge Paar bringt, im übrigen vollständig für sich allein bestehen kann. In metrischer Hinsicht finden wir hier nur zum Teil Zusammenhang mit der vorher besprochenen Raritätenkastenpoesie: neben vierhebig jambischen auch freie Verse und wechselnde Reimstellung; auch der Refrain ist hier nicht beibehalten. Dagegen zeigt sich eine inhaltliche Übereinstimmung insofern, als auch Picanders Raritätenmann zuerst allerhand volkskundlich interessante Figuren aufzeigt: Eulenspiegel und Rübezahl sind auch dabei, daneben aber fällt diesmal auch ein „Faustsplitter“ ab:

„Schön Spielwerck! schöne Raritäten!
Habt Acht, ihr Herren, seht einmahl,
Hier spielt Magister Rübezahl
Mit Doctor Fausten den Planeten,
Seht dort ein Indianisch Schwein,
Voll Bier, Toback und Brantewein,
An denen Wänden taumelnd schleichen,
In Deutschland hat man auch dergleichen.
Seht, meine Herren, weiter fort,
Hier ist der Platz, da steht der Orth,
Wo Eulenspiegel hin begraben,
Es ist hier noch ein leeres Feld,
Ein guter Freund kan ohne Geld
Schon noch ein Ruhe-Plätzgen haben.“

Eigentliche Zeitanspielungen finden sich nicht wie in den früher behandelten Raritätenkastengedichten, sondern neben den üblichen Scherzen („Ein Kauffmann, der mit leichter Müh

[1]) a. a. O. 3 (Leipzig 1732), S. 284 ff.

Gar nicht, auch niemahls falsch geschworen") nur eine Anzahl offenbar örtlicher Anspielungen, die die Lokalhistoriker entziffern mögen; bemerkenswert ist mit Rücksicht auf die, wie sich zeigen wird, verwandte Entwicklung des Raritätenkastenmotivs bei Goethe, der zweite Teil des Gedichtes, der mit den Worten beginnt:

„Noch besser hin, gebt Achtung drauf,
Schliest sich der Narren Jahr-Marckt auf.
Schön Spielwerck! schöne Raritäten!"

die dann folgende Aufzählung der Lebensnarren strotzt dann freilich von Trivialität und unkünstlerischer Deutlichkeit:

„Schaut, wie der Herr von Windfang protzt,
Wie er von Gold und Silber strotzt,
Und steckt in Schuld und tausend Nöthen" usw. usw.

Aber auch in der ohne Autornamen überlieferten Volksdichtung finden wir die Raritätenkastenpoesie noch einmal wieder und zwar in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und wieder in Leipzig. Um das Jahr 1786 ließ die dortige Solbrigsche Buchdruckerei, die damals eine Fülle fliegender Liederhefte in den Verkehr brachte, in denen Volks- und Kunstpoesie des 18. Jahrhunderts zu traulichem Verein sich gesellen, auch „Fünf schöne neue Lieder Gedruckt in diesem Jahr" ausgehen, unter denen auch ein Raritätenkastenlied sich findet[1]). Die erste der neunzehn Strophen lautet hier folgendermaßen:

Das ist der schöne Leichenzug,
als man Jakob zu Grabe trug;

---

[1]) Berliner Sammelband Yd 1901. Auf diesen Druck und drei ziemlich wortgetreu dazu stimmende Abdrucke des gleichen Ursprungs hat A. Kopp in einem schon früher zitierten Aufsatz: Hans Sachsens Ehrensprüchlein, ZDU. 9, S. 602 ff. aufmerksam gemacht; die übrigen Schöneraritätenkastendichtungen kennt er nicht.

dort seht ihr Flor und Tücher wehn,
und vorn den Jungen mit dem Kreuze gehn.
Schöne Spielewerk! Schöne Rarität!
o bella Kathrine! scharmante Margreth!
o schöne Spielewerk! o schöne Rarität!

Hier verraten Versmaß und Refrain ohne Weiteres, daß wir es mit einem direkten Abkömmling jener Lieder aus dem Anfang des Jahrhunderts zu thun haben. Im einzelnen freilich ist alles anders geworden; nur bei der Aufzählung der biblischen Raritäten findet sich noch ein deutlicher Anklang:

1705:	1786:
Der Zebedeus Lobesan /	Zachäus auf dem Maulbeerbaum
Ist hier mit seinem Schifferkahn /	hätt auch in meinem Kasten Raum;
Zacheus auf dem Maulber-Baum /	doch weil ich ihn nicht hab bekommen,
Hat auch in diesem Kasten Raum /	hab ich ihn auch nicht mitgenommen.

Der Zusammenhang aber zeigt sich ferner auch darin, daß unter solche Harmlosigkeiten einige Strophen mit modernen zeitgeschichtlichen Anspielungen stehen; aus der einen von ihnen, die sich auf die berühmte Verteidigung von Gibraltar durch G. A. Elliot bezieht, hat A. Kopp geschlossen, daß die vorliegende Gestalt des Liedes aus dem Jahre 1782 herrühren mag. Wie Recht er aber mit dem vorsichtigen Zusatz hat, daß das ganze Gedicht auch älter sein könne, zeigt schon die fünfte Strophe:

„O Kriegsgeschrey, Kanonenknall,
Der Schwerdter Lärm und Paukenschall.
Die ganze Welt erhebet sich.
Sieh da: zwei Mäuslein beißen sich."

Dieser Spott kann sich nur auf den Bayrischen Erbfolgekrieg beziehen, der im Volksmund auch als Kartoffelkrieg verhöhnt wurde; die Strophe muß also 1778 oder 1779 entstanden sein. Es handelt sich also offenbar um ein längst

vorhandenes Lied, dessen nicht aktuelle Strophen mehr oder weniger verändert weitergegeben wurden, während außerdem aktuelle Strophen neu dazugedichtet oder wohl auch wieder ausgemerzt wurden. Eine dieser Fassungen mag Goethe schon Ende der sechziger Jahre in Leipzig zu Gesicht gekommen sein; von einer der nicht aktuellen Strophen, die vielleicht für Goethe besonders bedeutungsvoll geworden ist, werden wir später in anderm Zusammenhang noch zu sprechen haben. Mehr aus dem Zusammenhang fällt ein ebenfalls bei Solbrig in Leipzig gedrucktes, von den oben erwähnten unabhängiges Raritätenkastengedicht[1]), weil es metrisch durchaus abweicht und auch den Refrain nicht aufweist; mit den älteren Gedichten stimmt es in dem Bestreben überein, das Wälschdeutsch der Raritätenkastenmänner zu charakterisieren. Aus ihm sei hier nur, mit Rücksicht auf Goethe, eine einzige Strophe angeführt:

„Raritäten sin zu sehn,
ooch das Paradisel,
Ev und Adam drinne gehn,
munter wie die Wiesel;
bis die Engel mit die Schwert
komm, und sie rausjage werd.
Große Raritäten!"

Die Strophenform hat J. G. Jacobis wohl vor 1774 verfaßtes Gedicht „Momus"[2]) aufgegeben, in dem dieser göttliche Raritätenkastenmann vor den Göttern des Olymps erscheint und sie bittet:

„Zu seinen schönen Raritäten
Ein wenig näher hinzutreten;"

dagegen ist, wie man sieht, das Versmaß das alte, und auch

---

[1]) In dem oben erwähnten Sammelbande der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Yd 7901). Bei Kopp nicht genannt.

[2]) Sämmtl. Werke 2 (Zürich 1825), S. 192 ff.

aus der Aufzählung der Raritäten im einzelnen geht hervor, daß dem Verfasser die alten Lieder nicht fremd geblieben sind: figuriert da doch unter anderm auch Eulenspiegel und „Doktor Faust mit seinen Teufeln". Und endlich stellt sich noch einmal vollständig in den großen Zusammenhang eine Dichtung hinein, die dem Inhalt nach aus der zweiten Hälfte der neunziger Jahre herrühren muß. Es ist das Gedicht „Der Guckkasten" von Klamer Schmidt[1]). Gleich die erste Strophe zeigt die allernächste Verwandtschaft mit dem Eingang des alten Gedichts von 1705:

„Ich bin ein guter welscher Mann,
Der Deutsche sieht mir's an der Nasen an.
Ich bin nicht längst aus Welschland kommen,
Da hab' ich meinen Kasten mitgenommen.
O schöne Rarität! Scharmante Katharin'!
O belle Margarethe! O schön Spielwerk!"

Und fast ganz wie dort enthalten die übrigen Strophen — im Ganzen sind es 31 — ein Durcheinander besonders von biblischen und von zeitgeschichtlichen, namentlich politischen, hier aber auch litterarischen, Strophen; auch in der Anordnung (Papst, Kardinäle, Kaiser, Könige) zeigt sich die Berührung mit der alten Dichtung, und im einzelnen verrät der Stil das Bemühen, nicht sowohl mit individuellem Witz zu glänzen als den Ton des alten Volksspaßes zu treffen. Damit ist die eigentliche Raritätenkasten**dichtung** dieser gerade fast ein Jahrhundert alt gewordenen Tradition auch am Ende[2]); „Schöne

---

[1]) Klamer Schmidt, Leben und Werke 1 (Stuttgart 1826) S. 399 ff.

[2]) Ein Nachdruck des Solbrigschen Liedes erscheint noch etwa 1807 bei Littfaß in Berlin. Die Poesie des Raritätenkastenmannes in Geißlers Leipziger Meßscenen (1804) S. 17 ff. ist eine ganz andere; sein Konkurrent freilich zeigt noch Adam und Eva und die heilige Magdalene, aber das ist damals offenbar schon ganz unmodern und im Absterben. Vgl. Nachtrag.

Raritäten, Scharmante Katharin'!" erklingt nicht länger; nicht allzu lange mehr, und des Guckkästners Glasbrenner „Rrr, ein ander Bild" wird zum geflügelten Wort.

Im achtzehnten Jahrhundert aber scheint der Ausruf: „Schöne Raritäten" ebenfalls geradezu geflügeltes Wort zu sein. Die folgenden Belege, die zum Teil Grimms Wörterbuch gesammelt hat, führen wieder fast sammt und sonders nach Leipzig. Der älteste freilich nicht: „Schöne Rareté! Schöne Spihlewerck!" beginnt der Titel einer nach O. Hartwigs Annahme[1]) vor 1730 gedruckten Schmähschrift gegen die Reformation, die einen fingierten Verlagsort und als Verfasser Kilian Brustfleck, Thomas Blaufuß und Don Gischott Cavallero de la Manca nennt, aber mit ihren Inhalt schwerlich nach Leipzig verlegt werden kann. Dagegen gehören hierher Anspielungen bei Trömer, dem Deutschfranzosen, und in Rabeners Satiren. In Lessings „Jungem Gelehrten" (1747; III, 3) sagt Lisette zum Damis: „Ein Weltweiser ohne Bart und ein Redner, der noch nicht mündig ist! schöne Raritäten"![2]). „o! sene Rarité" ruft der Freiherr von Schönaich 1754 in seiner „Aesthetik in einer Nuß"[3]) spottend gegenüber einer Klopstockischen Schilderung des „mitternächtlichen Bergs" und schlägt angesichts solcher „Seltenheiten" die Einführung einer neuen rhetorischen Figur „Raritätenkasten" vor. Aus Leipzig hinaus führt uns eine Herdersche Rezension vom Jahre 1760[4]); einer Tacitusübersetzung, ihrem „Geschmiere"

---

[1]) ALG. 10, S. 447.

[2]) Im 41. Litteraturbrief (1759) steht: „Und nun machen Sie Sich fertig, in den seltsamsten Raritätenkasten zu gucken!"

[3]) Her. von Köster (Berlin 1900: DLD. 70—81) S. 258. Ein „Raritätenkasten" wird auch vorher schon (a. a. O. S. 27) erwähnt; von dieser Stelle wird später noch die Rede sein.

[4]) Werke her. v. Suphan 4, S. 333.

und „Notenwust“ gegenüber ruft Herder aus: „. . . da Parallelanekdoten, und schöne Raritäten und schöne Spielwerke“. Wieder also wird das Symbol im verächtlichsten Sinne gebraucht. Wieder nach Leipzig dagegen scheint mir ein kleines Gedicht zu gehören, dessen Verfasser uns nicht bekannt ist: in eine Universitätsstadt jedenfalls; wenigstens zeigen die Anspielungen, daß der Verfasser ein Student ist, und da er auch ein Opernhaus gesehen haben muß, wird an Leipzig, dessen Studenten so gern nach Dresden fuhren, in erster Reihe zu denken sein. Die Verse lauten:

„Dießes ist das Bild der Welt,
Die man für die beste hält:
Fast wie eine Mördergrube,
Fast wie eines Burschen Stube,
Fast so wie ein Opernhaus,
Fast wie ein Magisterschmaus,
Fast wie Köpfe von Poeten,
Fast wie schöne Raritäten,
Fast wie abgesetztes Geld
Sieht sie aus, die beste Welt.“

Der Überlieferer dieses Gedichtes aber ist kein anderer als — der junge Goethe. Er hat es am 28. August 1765, an seinem siebzehnten Geburtstag also und kurz vor seinem Abgange zur Universität, dem Frankfurter Freunde Friedrich Maximilian Moors ins Stammbuch geschrieben[1]). Schwerlich handelt es sich hier um eine Dichtung des jungen Goethe selbst: die Verse sind im Gegensatz zu den sechs noch folgenden, unzweifelhaft von Goethe herrührenden sechs Zeilen in Gänsefüßchen eingeschlossen und von den Goetheschen durch einen Strich getrennt; sie sind von ihnen metrisch und auch dem Wesen nach verschieden. Denn jene sechs letzten Verse

[1]) Der junge Goethe I, S. 85; vgl. III, S. 710.

bieten nichts wie eine einigermaßen sinnlose Improvisation, wie sie wohl der hinwirft, der zu einer Stegreifeintragung gezwungen wird. Um sie nicht allein zu bieten, ließ der junge Goethe ihr jenes von einem andern Verfasser herrührende „Weltbild" vorangehen. Ganz gelegentlich und ohne nähere Erklärung ist der Schöneraritätenkasten hier mit der Welt, mit „der Narren Jahrmarkt" verglichen; immerhin mochte eine leise Anregung davon für Goethe ausgehen, der dann die Schöneraritätenkastenpoesie der Leipziger Sphäre weitere Nahrung verlieh, wenngleich die entscheidende und selbständige Konzeption erst später zu Stande kam.

Wer besonders kombinationsfroh ist, kann endlich noch eine letzte Raritätenkastenanspielung direkt in diesen zuletzt angedeuteten Zusammenhang rücken. Sie gehört wieder nach Leipzig: „Leipzig, den 24. November 1768" ist sie datiert, und sie ragt dadurch aus der Masse der bisher mitgeteilten Zeugnisse heraus, daß das verachtete Spiel des Raritätenkastens hier zu einem durchaus ernst erfaßten Symbol geworden ist, viel entschiedener noch als in jenem Verse, der in Moors' Stammbuch steht. Der Verfasser des Gedichtes, um das es sich handelt, ist Johann Benjamin Michaelis, Gleims Schüler wie Jacobi und Klamer Schmidt; von schwerer Krankheit kaum genesen, richtete er an den Erfurter Schmid eine poetische Epistel, die mit folgenden Worten anhebt:

„Zu hastig von der Zeit gedreht,
Rauscht Rarität auf Rarität,
Hüpft Bild auf Bild, fliegt Jahr auf Jahr vorüber:
Und eh' wir, bester Freund! noch einsehn, was wir sehn,
Schiebt sich vor unsern Blick ein Fieber,
Und heißt uns unsre Wege gehn.

Uns lösen andre ab. Die Scene wird verwechselt;
Die Puppen, wenns der Zeit gefällt,

Theils übermalt, theils umgedrechselt,
Und theils wo anders hingestellt . . ."

Hier sind wir allerdings der Goetheschen Erfassung des Symbols sehr nahe, nur daß Michaelis durchaus beim Lyrischen bleibt, während wir, wie sich alsbald zeigen wird, bei Goethe von vornherein in der Nähe des Dramatischen uns befinden. Besteht ein Zusammenhang? Hat Goethe diese Verse, die zuerst in Michaelis' „Einzelnen Gedichten" 1769, S. 373 gedruckt worden sind, gelesen und von dorther bewußt oder unbewußt das Symbol übernommen? Der Zusammenhang kann aber noch ein ganz anderer sein. Michaelis hat zu gleicher Zeit mit Goethe in Leipzig studiert, und eine Bekanntschaft zwischen beiden ist um so wahrscheinlicher, als beide in denselben Jahren bei Oeser aus und ein gingen. Hier könnte Goethe, der ja jene immerhin schon eigenartige Wendung im Moorsschen Stammbuch niedergeschrieben oder gar verfaßt hatte, etwa gesprächsweise schon einmal einen bildlichen Ausdruck gebraucht haben, wie er dann später in dem Brief an Engelbach sich findet; Michaelis müßte ihn in treuem Gedächtnis bewahrt und dann in trüben Stunden für die eigene Dichtung verwertet haben. Aber so sehr namentlich die zweite Kombination locken mag, so wird es wohl doch ein Zufall gewesen sein, der beiden Dichtern zu der gleichen Konzeption verhalf. Geht der doch — hier nun unbezweifelbare — Zufall so weit, daß beide Dichter später ein der gleichen Sphäre angehöriges Drama verfaßt haben: Goethe das Jahrmarktsfest, Michaelis die weiterhin noch zu erwähnende Operette „Amors Guckkasten". Im Ganzen wird es dabei bleiben, daß Goethe eines der vorher ausführlich behandelten Guckkastenlieder gekannt, daß die Leipziger Sphäre vorbereitend gewirkt haben wird, daß die

eigentliche Konzeption dann aber doch erst in Straßburg zu Stande gekommen ist.

Daß aber das Guckkastenlied, das Goethe gekannt haben mag, zwar im Text den vorher behandelten Liedern ähnlich, im Refrain aber von ihnen verschieden gewesen sein muß, läßt sich ziemlich wahrscheinlich machen. Wir haben nämlich noch ein litterarisches Werk, das sich, zunächst mit seinem Titel, in die von jener parodistischen Dichtung aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts eröffnete Reihe stellt[1]). Es heißt „Raritätenkasten. Von dem Manne mit der großen Brille für unsere Tage. Experto crede Ruperto!" und ist 1798 bei Weygand in Leipzig erschienen. Wieder ein Buch, das sich mit der Menschenkunde beschäftigt, wie jener Windmachertraktat vom Jahre 1733; immerhin aber ist hier das Raritätenkastenmotiv etwas mehr als das Aushängeschild, das mit dem eigentlichen Inhalt nichts zu thun hat: unter der Fülle der Bilder, in denen der Verfasser jeanpaulisierend schwelgt, drängt sich doch das Bild des Raritätenkastens am deutlichsten in den Vordergrund. Er erzählt, wie er trotz vieler Versuche keine Möglichkeit gefunden habe, die Leute mit ihren Schwachheiten bekannt zu machen, und fährt dann fort (S. 5 f.): „Nun kaufte ich ein Orgelein und lief in der Welt herum, verband mich mit Seiltänzern, Bärenführern und andern Leuten dieser Art, und da ich mir einiges Geld erworben, ließ ich mir einen Kasten bauen, mahlte die Narrheiten der Welt und ließ sie darinnen durch geschliffene Gläser schauen, damit sie recht möchten ins Auge fallen. Dieser

[1]) Das Guckkastengedicht auf das neue Jahr 1799, das in der Vossischen Zeitung 1890, No. 1 neu gedruckt und von F. Jonas (vgl. ebenda No. 41) gewiß mit Unrecht auf Schiller bezogen worden ist, kann ganz außer Betracht bleiben.

Kasten ist auch eingerichtet zum Schattenspiel an der Wand, und auch in dieser Hinsicht ein wahrer Raritäten-Kasten.

> Orgelum, Orgelei
> Dudeldum, Dudeldei
> Raritäten seyn zu sehn, schöne Raritäten!"

Dieses „Orgelum, Orgelei" erklingt dann an vielen Stellen des ganzen Buches, unter anderm sogar in einem Lied auf den Tod (S. 275):

> „Und komm ich endlich ums Thor herum
> Dann ist das Org'lein stumm
> Orgelum! —
> Und meine Raritäten
> Hat niemand von Nöthen
> Ich steh allein
> Muß endlich selbst in Kahn hinein
> Ohne das Orgelein!"

Besonders oft hören wir es in dem umfangreichsten letzten Kapitel des Buches, in den „Abendvorstellungen oder Schattenspiel an der Wand", die zum Gegenstande „die verkehrte Welt" haben. Die Personalunion zwischen Raritätenkasten- und Schattenspielmann wird hier weiter durchgeführt (S. 342): „. . . Also, wer den Raritätenkasten gesehen hat, sieht auch das Schattenspiel an der Wand. Die Lichter ausgelöscht, mein Lämpchen beleuchtet die Bilder . . ." Mit herausforderndem „Ecce schau, vide guck" (S. 357) wird auf besonders beachtenswerte Bilder aufmerksam gemacht, und das Ganze schließt (S. 380) mit „Orgelum, Orgelei, Duteldum, Duteldei, danke höflichst für ihre Güte! —"

Auch von hier aus fällt einiges Licht auf die Entstehung von Goethes Dichtung. Offenbar haben, was vielleicht im Anfang des Jahrhunderts noch nicht der Fall gewesen ist, manche Raritätenkastenmänner nebenher auch Schattenspiele



Laterna Magika, Zattenspichl an der Wandt.

gezeigt. Der Raritätenkasten selbst war für das „Jahrmarktsfest“ zu ausführlicher Darstellung nicht mehr zu verwerten: einmal weil ja das ganze Spiel eigentlich als Blick in den Guckkasten gedacht war und Guckkasten im Guckkasten doch nicht wohl anging; anderseits weil von den Bildern eines solchen zweiten Guckkastens nur hätte geredet werden können, während der Dramatiker strebt sichtbar zu machen. Immerhin aber hatte der Raritätenkastenmann für die ganze Konzeption eine so beherrschende Stellung, daß er von dem Ehrenplatz in der abgeschlossenen Dichtung doch nicht verdrängt werden konnte, und so trat der Schattenspielmann als selbständige Persönlichkeit in die Erscheinung: „Lichter weg! mein Lämpchen nur!“ Er bringt das geradebrechte Deutsch des Raritätenkastenmanns mit, das schon der Urkonzeption anhaftete, und den modernisierten Refrain des Raritätenkastenliedes, nur daß natürlich der Schluß „Raritäten seyn zu sehn, schöne Raritäten!“ fortgefallen und nur ein „Orgelum, orgeley dudeldumdey!“ übrig geblieben ist. Auch hier bedarf es aber noch des Beweises, daß nicht etwa der Anonymus des Jahres 1798 diese musikmalenden Worte seinerseits von Goethe entlehnt hat, so daß dieser der Erfinder wäre. Die etwas abweichende Form liefert den Beweis noch nicht, so wenig wie das „Dudeldumdey“ der Kapuzinerpredigt, das ja auch Reminiscenz sein kann. Dagegen zeigt eine Stelle in Wielands „Urteil des Paris“ vom Jahre 1764[1]), daß Goethe wenigstens den zweiten Teil des Refrains nicht erfunden hat:

„Ob Dudeldum, ob Dudeldey
Der Musen größrer Günstling sey?“, —

---

[1]) Werke her. v. J. G. Gruber, Bd. 7 (1824) S. 46. Diese Stelle hat in anderm Zusammenhang schon Düntzer a. a. O. S. 188 mit dem Jahrmarktsfest in Verbindung zu bringen gesucht.

aus dem Zusammenhang geht hervor, daß damit die allerniedrigste poetische Gattung symbolisiert werden soll, was sehr gut auf Jahrmarktslieder paßt, wie wir sie hier im Sinne haben. Aber auch das Orgelum Orgeley kann nicht von Goethe erfunden sein. Nach dem Empfang des Jahrmarktsfestmanuskripts schreibt Betty Jacobi am 6. November 1773 an den Dichter[1]): „Orgelum Orgeley Dudeldumdey haben wir gestern einige mahl angestimt." Da nicht das Geringste dafür spricht, daß Goethe das Manuskript auch mit uns verloren gegangenen Kompositionen ausgestattet habe, bleibt nichts übrig als die Annahme, daß es sich um ein textlich und musikalisch allbekanntes Lied gehandelt hat, das Goethe einfach übernahm und das die Leser infolgedessen ohne weiteres zum Vortrag zu bringen vermochten, — es kann wohl nur ein Stück jenes Refrains sein, den wir oben aus dem Raritätenkasten von 1798 mitteilten. Dieser Refrain also gehörte wohl dem Raritätenkastenliede an, das schon für die allererste Konzeption des Jahrmarktsfestes seine Bedeutung hatte.

Solche von außen gegebenen Elemente also sind für die ersten Anfänge des werdenden Kunstgebildes maßgebend gewesen. In den lächerlich simpeln Bildern, mit denen der Raritätenkastenmann das Höchste in der Welt darstellen will, in den holprigen, undeutschen Dideldumdeyversen, mit denen er sie anzupreisen sucht, ahnt der Dichter einen künstlerischen Ausdruck für das humoristische Gefühl, mit dem er dem beschämend raschen Vorübergehen alles dessen gegenübersteht, was sich und uns groß und wichtig dünkt. Dieses von außen gegebene Ausdrucksmittel nimmt alsbald neue, spezifisch Goethesche Form an: noch innerhalb des Konzeptionshergangs

---

[1]) Briefwechsel zwischen Goethe und F. J. Jacobi, her. v. Max Jacobi (Leipzig 1846) S. 11.

selbst. Der junge Goethe war in die Periode seines Lebens eingetreten, in der sich, wie der Freiherr von Schönborn wenige Jahre später gleich bei der ersten Bekanntschaft bemerkte, bei ihm gleich alles ins Dramatische verwandelte. Der Stoff, den der Dichter vorfand, ist lyrisch-epischer Art: der Standpunkt, von dem aus er behandelt wird, ist der des Raritätenkastenmanns, der, wie ein Erzähler, seine Gestalten vorführt und mit seinem Ich eingreift; Goethe dagegen schreibt als ersten Satz die Worte: „Jeder hat doch seine Reihe in der Welt, wie im Schönerraritätenkasten." Der epische Vermittler ist verschwunden, die Gestalten des Kastens treten selbständig in Aktion, — kurz, wir sind aus dem Epischen ins Dramatische hinübergeführt. Und in dieser Sphäre lebt das Raritätenkastenmotiv weiter[1]). In der zum 14. Oktober 1771 verfaßten Rede „Zum Shakespeares Tag" heißt es[2]): „Shakespeares Theater ist ein schöner Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaaren Faden der Zeit vorbeywallt." Eine so übererhabene Stellung freilich hat das Motiv nicht lange behaupten können. Im September des Jahres 1773 schreibt Goethe an Betty Jacobi[3]) bei Gelegenheit der Übersendung eines vorläufig nicht weiter

[1]) Ohne weitere Bedeutung ist die Stelle im zweiten Akt des „Gottfried", wo Adelhaid sagt: „Schöne Raritäten würden mir vor die Augen kommen" (W. A. I 39, S. 65). 1773 im Götz heißt es „Schöne Sachen".

[2]) W. A. I 37, S. 133.

[3]) W. A. IV 2, S. 118 f. Hier wird der Brief sicher mit Unrecht in die Zeit „Oktober oder November" gesetzt: er kann nicht lange nach Bettys Abreise aus Frankfurt (Ende August 1773) geschrieben sein und ist offenbar nach Koblenz gerichtet, wo sich Betty mit der Fahlmer und der hannöverschen Lotte auf der Heimreise noch eine Zeitlang bei Sophie von La Roche aufhielt.

bestimmbaren, vielleicht nicht einmal Goetheschen Werkes: „. . . und habe nichts als das Ding da, das Sie vielleicht nicht interessirt. Unterdessen guckt man in einen Schönerari-tätenkasten, wenn man keine Oper haben kann." Von der Identifikation mit Shakespeares Dramen ist der Dichter also zurückgekommen und weist dem Kasten jetzt seinen Platz unter der Oper an. Aber in der Region des Dramatischen bleibt er auch diesmal.





Jahrmarkt und Messe.

Inzwischen hatte sich vieles Neue der ursprünglichen Konzeption zugesellt. So bestimmend sie für das Wesen der späteren Dichtung gewesen sein mag, so wenig war sie doch für sich ausreichend, eine konkrete Schöpfung hervorzubringen. Es ist vorläufig mehr ein Prinzip als ein Bild, mehr eine allgemeine Form, der der besondere Inhalt noch fehlt; um eine verdeutlichende Parallele vorzuführen: ich halte es nicht für undenkbar, daß Goethe die Form des Puppenspiels künstlerisch konzipiert hat, ehe ihm der besondere Inhalt der Faustfabel nahegetreten ist. Was dort allenfalls möglich ist, ist hier ziemlich gewiß. Jene allgemeine Bezeichnung des Shakespeareschen Theaters als Schönerarität enkasten zeigt, daß wenigstens bis zum Oktober 1771 sich dem allgemeinen Prinzip das besondere Bild des Jahrmarkts noch nicht gesellt hatte: in die profane Nähe dieses Halbspaßes würde er den heiligen Shakespeare doch nicht gerückt haben.

Dann aber kommt dieser Phantasievorgang zu Stande. Die Folge simpler Bilder wird vom Guckkasten her beibehalten, die Bilder selbst aber — Papst, Kaiser und Klerisey und la bella Catharina — werden ausgeschaltet, und an ihre Stelle treten die associativ gegebenen Bilder, die das rund um den

Guckkasten herum sich entfaltende Jahrmarktstreiben bietet. Daß dieser Hergang nicht nur prinzipiell den von Dilthey formulierten Gesetzen der dichterischen Einbildungskraft entspricht, sondern auch im Einzelfall nicht etwa hypothetisch konstruiert ist, beweist die (S. 30 f.) für Henrici festgestellte vollkommen gleiche Folge psychischer Erscheinungen.

Der junge Goethe ist Realist. Er nimmt die Symbole, in denen er den Niederschlag seiner Gefühle darbietet, und ihre Bestandteile aus der Anschauung eines gegebenen Stoffes, sei er litterarischer, sei er erlebter Art. Erst das Wie der Anschauung freilich, erst die Auflösung und Neuorganisierung des Stoffes ergiebt das spezifisch Goethesche; aber wir haben doch stets die Pflicht, die Frage nach dem benutzten Außending nicht zu umgehen. Um es hier konkret auszudrücken: wann hat Goethe einen kleinstädtischen Jahrmarkt erlebt, wie er im Schönbartspiel dann geschildert wird? Es käme zunächst für das Frühjahr 1772 Darmstadt in Betracht; aber zur Zeit der beiden Darmstädter Frühjahrsjahrmärkte[1]) ist Goethe schwerlich dort gewesen: der erste fand am Dienstag nach St. Gertraud, d. h. im Jahre 1772 am 18. März statt, und an diesem Tage war Goethe gewiß in Frankfurt[2]); zur Zeit des zweiten, der Dienstag vor Himmelfahrt, 1772 also[3]) Ende Mai abgehalten wurde, lebte er schon länger als eine Woche in Wetzlar. Hier in Wetzlar hat er nun allerdings einen Jahrmarkt mitgemacht, offenbar den, der Mittwoch vor Johanni stattfand[4]), und es läßt sich

---

[1]) Hanauer Hausvater auf das Jahr 1781 (Berlin Oz 27 820) S. 29.

[2]) Vgl. Loeper zu Wahrheit und Dichtung 3, S. 290 und 315.

[3]) Ostern ist 1772 am 19. April: Weidenbach, Calendarium S. 93.

[4]) Hanauer Hausvater a. a. O. S. 34, durch andere ältere Kalender gestützt. Der zweite Sommerjahrmarkt in Wetzlar — Mittwoch vor Bartholomäi — kommt schwerlich mehr in Betracht, denn an diesem

nachweisen, daß er seine harmlosen Freuden zusammen mit Lotte Buff genoß und daß sie ihm nachhaltigen Eindruck gemacht haben: ich wüßte wenigstens nicht, wie man folgende Stelle eines Briefes an Kestner aus dem April des Jahres 1773[1]) anders begreifen soll, als wenn man sie als eine Reminiscenz auffaßt an gemeinsam verlebte Jahrmarktsfreuden des vergangenen Jahres. Es ist von der Frankfurter Ostermesse die Rede, und mit Bezug auf sie sagt Goethe: „Wir haben einen Teufels Reuter hier, und Comödien und Schatten und Puppenspiel, das könnt ihr Lotte sagen; hätt ich ihr all gewiesen wenn sie kommen wäre, nun aber — wärs auch gut — Schattenspiel Puppenspiel." Daß wir hier in dem letzten Satze eine Hindeutung auf jenen tiefsten künstlerischen Sinn des „Jahrmarktsfests von Plundersweilern" vor uns haben, wird sich gewiß nicht bezweifeln lassen: den raschen Wechsel der Erscheinungen, wie ihn Jahrmarktstrubel und Schattenspiel darthun, haben Goethe jene Tage wieder besonders deutlich fühlen lassen, in denen er sich zuerst Lotten als Frau Kestner vorstellen mußte. Aber es wäre gar zu gesucht, in Goethes Worten eine Reminiscenz an einen Konzeptionshergang vom Sommer 1772 zu suchen und daraufhin den Wetzlarer Jahrmarkt als das Urbild des Plundersweiler anzusprechen: es ist eine Reminiscenz vielmehr an das fertige Drama, das wenige Wochen vorher zum Abschluß gekommen war und nun eine naheliegende und, wie das öfter vorkommt, nur dem Dichter selbst verständliche Anspielung ermöglicht. Sonst hätte hier die gar zu gern an äußerliche Übereinstimmung sich haltende Biographenphilologie einen besonders

---

Tage, dem 19. August, wanderte Goethe (vgl. Herbst, Goethe in Wetzlar, 1881, S. 136) mit Merck von Gießen nach Wetzlar, und am Nachmittage des 20. kehrte er bereits nach Gießen zurück.

[1]) W. A. IV 2, S. 79.

günstigen Anknüpfungspunkt. Plundersweilern wäre Wetzlar, also wäre der Amtmann, der in Goethes Dichtung auftritt, „natürlich" der Amtmann Buff, Lottens Vater. Aber es stimmt eben nur äußerlich. Der Amtmann Buff ist Deutschordensamtmann, hat also in städtischen Angelegenheiten nicht das Geringste zu sagen; des Amtmanns Wohnung, der deutsche Hof, lag in einer winkligen Seitenstraße, in der sich gewiß kein Jahrmarktstreiben entfaltete. „Amtmann" ist überhaupt nicht die Stellung, in der sich eine Goethe etwa thatsächlich vorschwebende Einzelpersönlichkeit befunden haben kann: in keiner der Städte, in der Goethe Jahrmarktstreiben beobachten konnte, war ein Amtmann die maßgebende städtische Behörde. Dafür waren sie alle viel zu groß, Amtmänner haben nur in ganz kleinen, fürstlicher Oberhoheit ganz unterworfenen Städten das entscheidende Wort[1]); Goethe aber führt den Amtmann ein, um uns deutlich zu machen, daß wir uns in der allerkleinsten Stadt befinden, wie ja die ganze Komposition von vornherein auf die Vorführung allersimpelster Verhältnisse gestellt war.

Es folgt nun auf der Heimreise der fünftägige Aufenthalt in Ehrenbreitstein, in den, wie wir wissen, die ältere Forschung die eigentliche Konzeption des „Jahrmarktsfestes" verlegt, und hier hätten wir ja thatsächlich einen ganz kleinen Ort vor uns. Nur schade, daß — von allem andern hier ganz abgesehen — grade in Ehrenbreitstein überhaupt niemals Jahrmarkt stattfand, wenn anders die umfassenden Jahrmarktslisten der zeitgenössischen Kalender, die im übrigen auch allerkleinste Orte verzeichnen, hier nicht etwa eine Lücke haben. Und nun kommt zum zweiten Mal Darmstadt in

---

[1]) Freundliche Mitteilung C. Koehnes, eines gründlichen Stadtrechtskenners. Solche Stadt auch in Wilhelm Meisters Lehrjahren I, 13.



Betracht[1]): hier bei Merck hat Goethe vom 16. November bis zum 11. Dezember 1772 der Wertherstimmung völlig Herr zu werden und neue Eindrücke zu sammeln gesucht. Und diesmal hat er hier thatsächlich einen Jahrmarkt erlebt: der fünfte und letzte fällt in Darmstadt auf den Dienstag nach Andreae oder, wenn dieser Tag Dienstag ist, auf Andreae selbst[2]). Letzteres ist im Jahre 1772 der Fall gewesen, und so hat Goethe am 30. November in Darmstadt den Jahrmarkt mitgemacht. Der letzte Jahrmarkt ist es, den Goethe vor der Abfassung des Schönbartspiels gesehen hat: denn als spätester Termin für die Vollendung steht der Ausgang des März 1773 längst fest. Während in Wetzlar weder die eigene Wohnung Goethes noch das Deutsche Haus den festen Standort für die Beobachtung des Jahrmarktstreibens liefern, liegt die Sache in Darmstadt immerhin anders. Wo dort Jahrmarkt war, steht freilich nicht fest; wahrscheinlich auf dem Paradeplatz der Vorstadt, doch noch diesseit des Neuen Thores, durch das man „zum Ort hinaus" auf die Frankfurter Landstraße gelangte; hier aber, an der Ecke der heutigen Rheinstraße und des Luisenplatzes[3]), wohnte Merck bis etwa zum 7. Dezember 1772[4]), und da bot sich der bequemste Blick auf die Jahrmarktsherrlichkeiten; die Bänke vor Mercks Thür sind als Versammlungsort, an dem Goethe Genieaudienz erteilte, in anderm Zusammenhang belegt[5]). Daß das Markttreiben von Goethe damals mit aufmerksamem Blick beobachtet worden war, läßt sich aus ein paar Spuren des In=

[1]) Goethe war noch einmal in Wetzlar, aber in diesen Tagen (6.—10. November) fand dort kein Jahrmarkt statt.

[2]) Vgl. den Hanauer Hausvater a. a. O.

[3]) Vgl. Walther, Darmstädter Antiquarius S. 268 und den Stadtplan von 1759.

[4]) Aus Herders Nachlaß 3, S. 391.

[5]) Morris, Goethestudien (1897) S. 146 nach Böttiger.

teresses für derartige Dinge in der unmittelbaren Folgezeit beobachten. Als Goethe vierzehn Tage nach seiner Heimkehr von Darmstadt über den Frankfurter Weihnachtsmarkt geht, fallen ihm „die vielen Lichter und Spielsachen", beides Dinge, die auch auf dem Jahrmarkt zu sehen sind und die auch im Schönbartspiel vorkommen, so auf, daß er sie in dem Weihnachtsbrief an Kestner ausdrücklich hervorhebt; im Januar 1773 erzählt er wiederum Kestner von einem Traum, in dem er „auf eine unglaublich wunderbare Weise mit geängstigtem Herzen herumgetrieben wurde, biss mich endlich ein guter Geist in Gestalt des Cronprinzen Caspars an einer Galanteriebude antraf . . ." Diese Galanteriebude ist offenbar eine Reminiszenz vom Jahrmarkt her, dessen Treiben sich dem beobachtenden Auge des Künstlers so scharf eingeprägt hatte, daß es nun in seinen Träumen eine wichtige Rolle spielte.

Daß er in diesen Monaten mit der Ausführung der Jahrmarktsidee, deren Darmstädter Ursprung weiterhin noch mit anderen Argumenten bewiesen werden soll, beschäftigt gewesen ist, läßt sich mit voller Sicherheit darthun. Unmittelbar nach der Heimkehr von Darmstadt, am 12. Dezember 1772, schreibt Goethe aus Frankfurt an Kestner: „Da binn ich wieder in Frankfurt gehe mit neuen Plans um und Grillen, das ich all nicht tuhn würde hätt ich ein Mädgen". Hier kann neben der Umarbeitung des „Gottfried von Berlichingen", zu der der Entschluß meiner Ansicht nach ebenfalls auf die Darmstädter Zeit zurückgeht, nur von den „Zwo biblischen Fragen" und von dem „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" die Rede sein, wenn man nicht etwa an unbekannt und ganz unausgeführt gebliebene Pläne zu denken vorzieht. Daß es beim bloßen Planen nicht geblieben ist, zeigt ein drei Tage nachher an Kestner abgesandter Brief (15. Dez. 1772), wo es heißt: „Seit ich von Darmstadt wieder hier binn, binn ich ziemlichen

Humors, und arbeite brav. Abenteuerlich wie immer, und mag herauskommen was kann". Hier sehen wir auch, daß es sich nicht um die Neubearbeitung des „Gottfried" handelt: denn „abenteuerlich" würde Goethe diese Arbeit wohl kaum nennen; dagegen weist die Hervorhebung des Humors ziemlich deutlich auf das „Jahrmarktsfest" hin. Aber auch damit brauchen wir uns noch nicht zu begnügen. In jenem schon zitierten Weihnachtsbrief schreibt Goethe zehn Tage später wiederum an Kestner in Bezug auf Schmid, den „Scheiskerl in Giessen": „. . Als ein wahrer Esel frisst er die Disteln die um meinen Garten wachsen nagt an der Hecke die ihn vor solchen Tieren verzäunt und schreit dann sein kritisches J! a! ob er nicht etwa dem Herrn in seiner Laube bedeuten möchte: ich binn auch da". Im „Jahrmarktsfest" aber ruft bekanntlich der Wagenschmeermann (v. 69 ff.):

„Her! her!
Butterweiche Wagenschmeer!
Daß die Achsen nicht knirren
Daß die Räder nicht girren
Ya! ya!
Ich und mein Esel sind auch da."

Von der Frage, ob der Wagenschmeermann Schmid „ist", soll in diesem Zusammenhange natürlich nicht die Rede sein. Aber so entschieden ich den Satz vertrete, daß mehr oder minder wörtliche Übereinstimmung zweier Stellen in verschiedenen Goetheschen Werken noch lange nicht ihre gleichzeitige Entstehung beweist, daß wir vielmehr zunächst einmal über eine systematische Behandlung dieses Gesamtproblems verfügen müssen, ehe wir in Einzelfällen urteilen, so entschieden muß doch der vorliegenden Goetheschen Briefstelle gegenüber gesagt werden, daß sie wenigstens das Vorhandensein der Jahrmarktsverse durchaus voraussetzt, da die Schlußworte von dem

Herrn in der Laube aus sich heraus vollkommen unverständlich sind und ihre Begründung nur in Goethes innerer Anschauung haben, die die ganze Jahrmarktsfestsituation mit der Laube vor dem Hause des Amtmanns deutlich vor sich hat: wir sahen schon einmal, wie Goethe in seinen Briefen Anspielungen bringt, die nur er selbst verstehen kann. Zu Weihnachten 1772 ist Goethe also bestimmt bei der Arbeit. Die dritte Datierungsmöglichkeit bietet der Schluß, wo der Schattenspielmann verkündet (v. 336 ff.):

„Is gar kein Rettung mehr Orgelum :,:
Guck sie! in vollem Schuß
Fliegt daher Mercurius
Macht ein End all dieser Noth
Dank sey dir lieber Herre Gott."

Zweifellos liegt hier eine litterarische Anspielung vor: denn an sich wäre die Ersetzung von Noahs Taube durch den antiken Götterboten sinnlos; es kann sich hier nur um einen Hinweis auf Wielands „Deutschen Merkur" handeln. Und zwar um den angekündigten, nicht um den schon erschienenen; denn schon das erste Heft mit seinen Briefen über die Alceste verdroß Goethe allzusehr, als daß wir annehmen dürften, er hätte noch nach ihrer Lektüre der neuen Zeitschrift einen solchen Ehrenplatz angewiesen, wie er es im „Jahrmarktsfest" gethan hat. Auch scheint Goethe den ersten Teil der neuen Zeitschrift schwerlich vor dem April 1773 erhalten zu haben. Dagegen läßt sich nachweisen, daß er sich vor dem Erscheinen des Merkurs lebhaft für den Plan Wielands interessiert hat, daß er nicht nur für seine Person ungeduldig dem Hervortreten der ersten Probe entgegensah, sondern auch andern gegenüber für die Sache thätig war: an die la Roche schreibt er am 19. Januar 1773, sie möge Wieland raten, den Merkur monatweise herauszugeben, bei Kestners fragt er schon am

8. Januar an: „Werdet ihr nicht einen Teutschen Merkur halten, dessen Nachricht ich hier mitteile“. Er ordnet sich also der Wielandschen Organisation ein, die das neue Unternehmen durch privatim geförderte Subskription in weite Kreise zu bringen bemüht war. Und aus dieser Gesinnung heraus läßt er auch den Schattenspielmann des „Jahrmarktsfestes“ Reklame machen für die neue große Zeitschrift, die ein Ende machen wird aller Not. Es läßt sich nicht verhehlen, daß in Goethes Art hier nebenher etwas Ironie steckt, und die war thatsächlich den gar zu großen Worten der Wielandschen Ankündigung gegenüber durchaus am Platze. Diese Ankündigung, datiert vom 12. Dezember 1772, steht auf der 28. Seite der Frankfurter Gelehrten Anzeigen von 1773[1]) und ist wohl mit der „Nachricht“ identisch, die Goethe am 8. Januar Kestner mitteilt. Jedenfalls aber sehen wir, daß auch diese Betrachtung uns auf dieselbe Zeit der Entstehung des Jahrmarktsfestes führt, für die wir uns schon vorher entschieden hatten: auf die Jahreswende 1772/3; auch hier aber haben wir die Möglichkeit, eine gewisse Anregung schon in der Darmstädter Zeit, in der Zeit des Zusammenseins mit Merck, zu suchen: Merck nämlich war Ende November 1772, also während des Goetheschen Besuchs, von Jacobi, Wielands stillem Kompagnon in der Thätigkeit für den Merkur, dringend um seine Mitarbeiterschaft gebeten worden; daraus daß er dieser Aufforderung entsprochen hat, können wir schließen, daß er der Unternehmung eine entschiedene Bedeutung zuschrieb und gewiß Goethe in diesem Sinne beeinflußte.

Endlich eine letzte Spur, die auf den Punkt der eigentlichen Abfassung führt. Schon Scherer hat in jenem Aufsatz, in dem es sich sonst hauptsächlich um Deutung der einzelnen

---

[1]) Vgl. Loeper zu Dichtung und Wahrheit 3, S. 349.

Gestalten handelt, auf eine Stelle aufmerksam gemacht, die für die Entstehung des Jahrmarktsfestes von entschiedener Wichtigkeit ist. In einer am 20. Oktober 1772 in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen erschienenen Rezension heißt es nämlich[1]): „Wenn wir uns nicht lange gewöhnt hätten, alle die Gauckeleyen, Windbeuteleyen und Schelmereyen, die in dem Reiche der Gelehrsamkeit seit einiger Zeit Mode werden, mit eben der Laune anzusehen, womit man, wenn man sonst nichts bessers zu thun weis, an dem Theater eines jeden Markschreyers verweilt; so würden wir uns über die Unverschämtheit ärgern müssen, womit der Übersetzer und Verleger dieser Bogen aufzutreten wagt. . . . . Endlich hängt er noch die weise Bemerkung an, daß das Buch nicht für Kinder wäre, und läßt dabei einen formalen Stammbaum abstechen, der alle Tugenden in ihre Äste vertheilt, der lehrbegierigen Jugend etwa an der Wand im Schattenspiel, oder im Raritätenkasten zur Ergötzung und Nutzen vorgezeigt werden kann." Scherer sieht hierin zuerst den Beweis, daß die „Conception eines litterarischen Jahrmarkts" bei Goethe oder, wie er vorsichtig hinzufügt, in Goethes Kreise schon vor dem 20. Oktober 1772 vorhanden war[2]). In der Einleitung zu Seufferts Ausgabe der Frankfurter Gelehrten Anzeigen[3]) teilt er dann ohne Anführung bestimmter Gründe die Besprechung Goethe selbst zu. Gegenüber der Überfülle der dort Goethe zugeschriebenen Rezensionen ist man seitdem viel vorsichtiger geworden; aber auch der Herausgeber, der die Frankfurter Anzeigen Goethes für die Weimarer Ausgabe zu bearbeiten hatte, G. Witkowski, hat die hier in Betracht kommende Besprechung für Goethesch gehalten und ihr einen Platz in der

[1]) DLD. 7—8, S. 556 f.

[2]) Aus Goethes Frühzeit S. 26.

[3]) p. LXXXV.

Abteilung „Paralipomena“ gegönnt; die Beweisstücke (Markschreyer und Raritätenkasten) sind hier[1]) um den Hinweis vermehrt, daß der am Schluß unserer Besprechung sich findende Ausdruck „Buchführer“ auch in einer Anzeige („Graf Struensee“: Paralip. 70) vorkommt, die wohl von Goethe herrühren kann.

Dieser Zuweisung gegenüber wird ganz entschiedene Skepsis am Platze sein. So stark sind die Momente, die für Goethe sprechen, jedenfalls nicht, daß man darüber die Frage vergessen darf, ob denn das besprochene Buch überhaupt in sein Ressort gehört. Diese Frage aber muß ganz entschieden verneint werden. Es handelt sich um eine anonym erschienene Übersetzung aus dem Französischen, betitelt: „Unumstößlichkeit der natürlichen Religion.“ Ein Gegenstand, der durchaus jenseits der von Goethe angezeigten Arbeiten liegt, selbst wenn wir die Grenzen der ihm zuzuerteilenden Rezensionen sehr weit ziehen. Es käme[2]) vielmehr Schlosser in Betracht oder Bahrdt, der später selbst einen „Katechismus der natürlichen Religion“ verfaßt hat. Wenn wir indessen sehen, wie gering der Rezensent von dem dem größten Teil des Buches zur Grundlage dienenden französischen Werke „Les Mœurs“ denkt, von dessen „wenigen vorstechenden Gedanken“ er redet, werden wir alsbald Schlosser ausscheiden müssen: in seinem „Katechismus der Sittenlehre für das Landvolk“ (1771, S. 20) nennt er die Schrift „Sur les Mœurs“ ein vortreffliches Buch. Bahrdt dagegen nennt die gleiche Schrift in seiner Polemik gegen den Hauptpastor Goeze ohne jede Achtung „ein Cana-

[1]) Vgl. Bd. 38, S. 394; auch eine freundliche direkte Angabe Witkowskis liegt mir vor.

[2]) Außer Herder, an den bestimmt nicht zu denken ist, da wir seine Beiträge jetzt genau kennen.

pee-Stück"[1]). Wenn der ganze Ton der Anzeige, der scharfe Angriff gegen eine nicht des Druckes werte Arbeit, den Wunsch erweckt, an Goethe, den „übermütigen Lord mit den entsetzlich scharrenden Hahnenfüßen" zu denken, so ist doch auch gerade Bahrdt ein kaum minder schneidiger Rezensent. Ja gerade Goethe und Bahrdt sind schon verwechselt worden, und Scherer selbst hat sich erst den überzeugenden äußeren Thatsachen gegenüber dazu entschlossen, den schon erwähnten Verstoß gegen Melchior Goeze nicht auf Goethes, sondern auf Bahrdts Rechnung zu schreiben[2]).

Anderseits ist der Ausdruck Buchführer für einen seines wichtigen Berufes nicht würdigen Buchhändler[3]) keineswegs spezifisch Goethesch; zum Beweise braucht man nur auf Adelungs Wörterbuch aufmerksam zu machen, das dem Worte ganz allgemein eine derartige Bedeutung beilegt. Wie allbeliebt die bildliche Verwertung der Raritäten ist, dürfte durch die im vorigen Abschnitt gebotenen Zusammenstellungen bewiesen sein; das ist nichts, was Goethe eigentümlich wäre: im Gegenteil, die etwas geringschätzige Verwertung in der Rezension sollte uns viel eher zu der Annahme führen, daß hier nicht Goethe spricht, dem der Raritätenkasten ein bedeutsameres und ernsteres Symbol geworden war. Endlich der Marktschreier und der Vergleich eines Bücherschreibers mit ihm. Aber die Vorstellung eines Litteraturjahrmarkts, die dieser Vergleich allerdings voraussetzt, ist überhaupt nicht so originell, daß wir Goethe für den Erfinder halten müssen; auch der Verfasser jener Rezension wird es schwerlich sein. Der Vergleich liegt darum so nahe, weil Buchhändlermesse und Jahrmarkts-

[1]) DLD. 7—8, p. XIX.

[2]) Ebenda p. XLIX f.

[3]) In einer andern Goethe zugeschriebenen Rezension steht übrigens in gleichem Sinne „Buchhändler": WA. I 38, S. 393 (68,6).

messe thatsächlich zusammenfallen, wie denn auch der Buchhändler seinen „Markthelfer" hat. Übrigens spricht auch schon Hamann in den 1762 gesammelt erschienenen „Kreuzzügen der Philologen" von „philologischer Marktschreierei".[1])

Etwa im Februar des Jahres 1772[2]) schreibt Georg Jacobi von Halberstadt aus an Merck: „Wohl unsrer Critik, deren Afterbild so lange in allen Trödelbuden zur Schau gestellt und gekauft worden ist, daß endlich einmahl edeldenkende, freye Männer sich ihrer annehmen!" Mit der Anführung dieser Stelle soll keineswegs behauptet werden, daß J. G. Jacobi der Schöpfer des Bildes sei; aber das ist wohl wahrscheinlich, daß Merck es aus diesem Briefe begierig aufgegriffen hat, — es konnte um so leichter geschehen, als sich der angeführte Satz gerade auf die Frankfurter Gelehrten Anzeigen bezog. Denn in der am 27. März ausgegebenen Nr. 25 dieses Blattes beginn eine Berichtigung, „Nachricht an das Publikum" überschrieben, die jedenfalls von der Direktion, also von Merck herrührt, mit den Worten „Unsre deutsche Litteratur ist besonders durch Hülfe der Journalisten so sehr zu einer Trödelbude geworden, wo falsche Waare gegen falsche Münze ausgetauscht wird, daß ein ehrlicher Mann, der sein Schild mit aushängt, wenigstens alle Gelegenheit ergreiffen muß, um das Publikum zu überführen, daß man im Grunde ein ehrlicher Mann bleiben könne, ob man sich gleich in verdächtiger

[1]) Die Stelle bei Grimm 6, Sp. 1655. Vgl. ferner auch u. S. 127 f.

[2]) Briefe an und von Merck, her. v. Wagner (1838), S. 43. Ungefähre Datierung nach der Angabe Jacobis, daß Gleim die Gelehrten Anzeigen wiederholt bestellt, aber nicht erhalten habe. J. erklärt ferner, daß er in acht Tagen von Halberstadt abreise; leider kennen wir den Tag der Abreise nicht. Der von Martin (QF. 2, S. 24) erwähnte Brief Gleims liefert keinen verwertbaren terminus post quem non, da er, wie mir die Direktion der Freiburger Universitätsbibliothek freundlichst mitteilt, nicht vom 10. März, sondern vom 10. Mai stammt.

Gesellschaft hat betreten lassen."[1]) Aber auch der Vergleich eines Schriftstellers mit dem Marktschreier ist offenbar nicht jenes Rezensenten oder Goethes alleiniges Eigentum. Zum Beweis eine Stelle aus einem Brief Friedrich Heinrich Jacobis an Wieland: sie ist freilich etwas jünger als die für uns in Betracht kommenden Arbeiten, denn der Brief ist am 8. August 1773 geschrieben, aber vom „Jahrmarktsfest" kann sie, so frappant die Ähnlichkeit ist, nicht beeinflußt sein, da Jacobi das Schönbartspiel erst im November kennen lernte, und auf eine Anregung durch die für Jacobi gewiß unwichtige Rezension der Frankfurter Anzeigen wird man gewiß nicht raten dürfen. So bleibt nur die Annahme, daß es sich um selbstständige Verwertung eines mehr oder weniger schon länger allgemein geläufigen Bildes handelt. Die Briefstelle aber, in der Jacobi dem Herausgeber des „Teutschen Merkurs" Vorwürfe macht wegen seiner allzufreundlichen Behandlung Nicolais, lautet folgendermaßen: „Diese Handlungsweise wird zuverlässig bei einem ansehnlichen Theil des Publicums keine vortheilhaften Eindrücke für die Verfasser des Merkurs machen. Viele brave Leute werden es denselben nicht gut heißen, daß sie dem Marktschreier, der seinen Affen in Ihren Freund und Gehilfen verkleidete, eine Verbeugung machen und ihn Herr Doctor grüßen."[2])

Während wir also eine Beeinflussung F. H. Jacobis durch die Ausdrucksweise jener Anzeige vom 20. Oktober 1772 für höchst unwahrscheinlich halten müssen, ist sie für Merck durchaus begreiflich: als Redakteur las er die Beiträge seines

[1]) Diese Stelle hat schon Scherer (Aus Goethes Frühzeit S. 26) bibliographisch zu dem Marktschreiersatze gestellt.

[2]) Briefwechsel (1825), S. 126. Vgl. auch das (Jacobische?) Gedicht vom Marktschreier mit Harlekin und Affen in Gleims „Büchse": ALG. 4, S. 338.

Blattes mit viel größerer Aufmerksamkeit, und daß er für das Bild des Litteraturjahrmarkts, ebenfalls von außen her, schon empfänglich gemacht war, hat sich bereits vorher ergeben. Nun schreibt Goethe am 5. Dezember 1772 aus Darmstadt an Herder: „Merck versifiziert und druckt". Das kann sich nur auf die mit den Götztypen gedruckte, schon im Januar 1773 im Wandsbecker Boten angezeigte „Rhapsodie von Johann Heinrich Reimhart dem Jüngern" beziehen, und in diesem satirischen Bilde damaligen Schriftstellerlebens steht u. a. (S. VII) folgender Rat an den jungen Dichter[1]):

„. . Siz erst, und forsch ohne alle Rast,
Wozu du Lieb und Lusten hast.
Zur Ilias? — zur Tragedie? —
Zum Epigram —? zur Comödie?
Zu Shakespeare's Staatsaktion? —
Zu Tugendklimprer Lautenton? —
Zum Celtischen Posaunenschall? —
— Empfindsamreisender Gelall?
Und unsern Sieben Sachen All,
Womit man in der theuren Zeit
Das Publikum zu Markte schreyt."

Hier haben wir Marktschreier und Litteraturjahrmarkt nicht nur, sondern auch die auf dem Markt verkauften „sieben Sachen", an denen sich dann bei Goethe das Plundersweiler Milchmädchen blind sieht, — das heißt, wir haben auch hier den Nachklang von Gesprächen, wie sie damals im November-Dezember zwischen Merck und Goethe geführt sein müssen. Daß Merck dabei wohl mehr der Gebende gewesen ist, wird vielleicht nach der oben gebotenen Erörterung mit einiger Wahrscheinlichkeit sich behaupten lassen.

[1]) Die Sperrung steht nicht im Original.





Der Einfluß des Hans Sachs.

Nun ist es aber trotz aller dieser Nachweise doch nicht ganz richtig, zu sagen: das Jahrmarktsfest ist kurz vor und kurz nach Neujahr 1773 verfaßt; das Drama enthält vielmehr ganz bestimmt einen Teil, der einer, wenn auch nur wenig, jüngeren Zeit angehört. Es war schon in der Einleitung hervorgehoben worden, daß die einzige Charakterfigur des Stückes, die sich mit Sicherheit auf eine bestimmte Persönlichkeit zurückführen läßt, die Gestalt des Mardochai ist und daß dahinter sich Leuchsenring, der Empfindsamkeitsreisende und Allerweltsfreund, verbirgt. Auch Leuchsenring gehört der Darmstädter Sozietät an, aber — und das ist für unsere Datierung wichtig — eben nicht in der Zeit, in der Goethe sich bei Merck aufgehalten hatte; daß der Dichter nicht etwa, wie er später in „Dichtung und Wahrheit" erzählt, im September 1772 mit Leuchsenring in Ehrenbreitstein längere Zeit zusammen gewesen sein kann, wurde schon früher betont. Im Februar 1772 ist, wie sich aus einer Mitteilung Leuchsenrings folgern läßt, wohl bei Schlosser in Frankfurt eine flüchtige Bekanntschaft zwischen ihm und Goethe zu Stande gekommen. In Darmstadt während seiner Frühjahrsbesuche

desselben Jahres hat Goethe ihn nicht getroffen, denn der hessische Rat und Prinzenerzieher Leuchsenring war dort, von der bloßen Durchreise am 9. März 1772 abgesehen, seit dem 8. Februar dieses Jahres nicht wieder erschienen. Jetzt taucht er wieder auf, in Gesellschaft des Erbprinzen: am 31. Dezember 1772 trifft er in Darmstadt ein[1]). Daraus ergiebt sich für uns mit Sicherheit: die wichtige Figur des Mardochai kann Goethe noch nicht aus Darmstadt mitgebracht haben. Die Bekanntschaft Goethes mit Leuchsenring wurde vielmehr erst am 5. Februar 1773 erneuert: „Mit eurem Brief", so schreibt Goethe an diesem Tage an Kestner, „erhielt ich von Mercken dass er kommt. heute Freytags früh wird er anlangen, und Leuchsenring mit."

Offenbar war Leuchsenrings Begleitung eine aufgedrungene, denn eben damals muß Goethe ihn mit Mercks Augen haben ansehen lernen, und daß diese Augen den Begleiter nicht eben sehr freundlich anblickten, zeigen die von Merck inspirierten Karikaturen des Mardochai und des Pater Brey ganz deutlich. Goethe schreibt dann am 6. Februar an Kestner auch nur: „Merck ist da" und am 11.: „Merck ist fort", — kein Wort von Leuchsenring, der nun eben nach Mercks Anklagen nicht mehr ernst genommen wird. Daß aber diese Erfassung des Leuchsenringschen Wesens eben in diesen Frankfurter Februartagen zu Stande gekommen ist und nicht etwa auf Merckische Januarbriefe zurückzuführen ist, scheint mir ziemlich deutlich aus einem Briefe Goethes an Sophie la Roche vom 19. Januar 1773 hervorzugehen; er schreibt darin: „Unsern Darmstädter [Merck] hab ich seit Ihrem Briefe nicht gesehen. Er ist munter, arbeitet allerley, und hat jetzo Leyseringen": das läßt viel mehr auf briefliche Sympathieäußerungen Mercks

[1]) Vgl. J. Keller a. o. a. O. S. 157, 155, 163.

über Leuchsenring schließen als auf Mitteilungen über zunehmende Abneigung, und auch jene Meldung über Leuchsenrings bevorstehende Ankunft in Frankfurt wird vielzusehr im Tone einer Freudenbotschaft mitgeteilt, als daß man das Vorhergehen abfälliger Briefäußerungen Mercks über Leuchsenring voraussetzen dürfte. Während des Aufenthalts der beiden in Frankfurt aber muß die halb durch Beobachtung halb durch Mitteilung empfangene Charakteristik Leuchsenrings mit der vorläufig nur schemenhaft angelegten Gestalt Mardochais in eins zusammengeflossen sein: denn unmittelbar nach Mercks und Leuchsenrings Abreise nimmt Goethe die Arbeit am „Jahrmarktsfest" mit dem Bewußtsein auf, sie nun rasch zu Ende führen zu können. Auf etwas anderes als auf das „Jahrmarktsfest" wüßte ich die folgenden Worte jenes Briefes an Kestner vom 11. Februar 1773 nicht zu deuten: „Ehstertage schick ich euch wieder ein ganz abenteuerlich novum"; auf das „Jahrmarktsfest" passen sie dagegen ausgezeichnet, zumal Goethe, wie wir sahen, das Adjektivum „abenteuerlich" schon einmal vier Wochen früher höchst wahrscheinlich mit Bezug auf das Schönbartspiel gebraucht hatte. So ganz geschwind, wie Goethe es erwartete, muß der Abschluß der Arbeit nun aber wohl doch nicht gelungen sein, denn erst am 27. März[1]) weiß Caroline Flachsland ihrem Herder von Darmstadt aus zu melden: „er [Goethe] hat neulich einen Jahrmarkt in Versen hierher geschickt . ." Es muß also wohl mehr noch hinzuzufügen gewesen sein als die eine Rede des Mardochai. Und nun erinnern wir uns jenes Scheidungs-

[1]) Diese genaue Datierung hat Düntzer a. a. O. S. 143 richtig ermittelt. Im übrigen kann man seine auf das „Jahrmarktsfest" bezüglichen Datierungsversuche, die noch einen verlorenen Urjahrmarkt benötigen und die Ausführung des uns vorliegenden Stückes in den Oktober 1773 verlegen, zu den Akten legen, ohne sich die Mühe einer Widerlegung zu machen.

versuches, den wir im Beginn unserer Untersuchung vorgenommen hatten: wir hatten, vorab aus Gründen der Metrik und des Stils, das eigentliche Jahrmarktsnacheinander von der ausführlichen Eröffnungsscene, von den beiden Akten des Estherdramas und von den zwischen ihnen liegenden Gesprächen getrennt und diese zweite Gruppe für die jüngere erklärt. Was dort sich aus dem Werke selbst ergeben hatte, hat sich hier biographisch bestätigt: ein wichtiger Teil des Estherdramas ist jüngeren Ursprungs. Und wenn wir nun umgekehrt die biographische Forschung aus jener älteren ergänzen, so können wir sagen: die verhältnismäßig lange Zeit, die Goethe nach Mercks Abreise noch zur Vollendung des Ganzen brauchte, erklärt sich dadurch, daß eben jetzt erst die ganze zweite Hauptgruppe geschaffen wurde, die deutlich den Stil des Hans Sachs verrät und vor allem sein Lieblingsversmaß, die vierhebige Reimzeile, verwendet. In einem nicht näher zu datierenden Januarbrief an Kestner[1]) wird dieses Versmaß zuerst benutzt, und so werden wir geneigt sein so zu datieren: die zarten, kurz andeutenden Stellen, der eigentliche Kern des Spiels, gehören in den Dezember und Januar, die deutlich hanssachsmäßigen Scenen dagegen sind im Februar und März verfaßt.

Die „deutlich hanssachsmäßigen Scenen": diese vorsichtige Ausdrucksweise soll darauf hinweisen, daß wir ja noch nicht die Frage aufgeworfen haben, ob denn nicht auch von einem Einfluß Hans Sachsens auf das g a n z e Jahrmarktsfest die Rede sein kann. Wer sich bisher mit dem Verhältnis Goethes zu Hans Sachs beschäftigt hat[2]), hat sich in Bezug auf die

---

[1]) W.A. IV 2 S. 55.

[2]) Zuletzt Wahl, Hans Sachs und Goethe: Programme d. Coblenzer Realgymnasiums 1891/92 und 1892/93; Goetze, Goethe und Hans Sachs: BFDH. 1895, S. 6* ff.

Datierung damit begnügt, auf jenen Januarbrief an Kestner zu verweisen. Auf Grund dieser Ansetzung müßte sich also für uns die Vorstellung bilden, Goethes Beschäftigung mit Hans Sachs hätte erst während der Arbeit am Jahrmarktsfest begonnen, käme also für die Anlage des Gesammtwerkes noch nicht in Betracht. Das Gegenteil glaub ich nachweisen zu können. Es gilt also lediglich jenen älteren, äußerlich zunächst nicht hanssachsisch anmutenden Hauptteil des Stückes zu untersuchen, und da eine direkte Stoffübernahme nicht vorliegt, da das Metrisch-Sprachliche offenbar hier nicht in erster Reihe in Betracht kommt und da eine tiefergehende Beeinflussung Goethes durch den alten Meister in gesammtseelischer Beziehung bei der jedenfalls noch ganz kurzen Bekanntschaft mit ihm ziemlich ausgeschlossen erscheint, so bleibt nur die Möglichkeit übrig, daß Goethe in Bezug auf die dramatische Technik von Hans Sachs gelernt haben könnte. Sondern wir nun jene unserer Ansicht nach jüngeren Scenen des Jahrmarktsfestes aus, so ergiebt sich eine eigenartige Scenenfolge für das, was schon in Darmstadt konzipiert sein muß: eine fast regelmäßig durchgeführte Abwechslung nämlich zwischen Versgruppen, in denen das vornehmere Publikum, besonders des Amtmannshauses, zu Worte kommt, und solchen, in denen die Verkäufer oder ihnen doch näher zugehörige bunte Gestalten des Gewühls hervortreten, einen Wechsel also zwischen „Zentrumscenen" und „Peripheriescenen". Wir finden also:

v. 33—58: a_1: Peripheriescene (Tiroler, Bauer, Nürnberger)
v. 59—60: b_1: Zentrumscene (Fräulein, Doktor)
v. 61—74: a_2: Peripheriescene (Tyrolerin, Wagenschmeermann)
v. 75—76: b_2: Zentrumscene (Gouvernante, Pfarrer)
v. 77—82: a_3: Peripheriescene (Pfefferkuchenmädchen)
v. 83—85: b_3: Zentrumscene (Gouvernante, Pfarrer)

v. 86—105: a_3: Peripheriescene (Zigeuner)
v. 106—109: b_3: Zentrumscene (Fräulein, Amtmännin, Doktor)
v. 110—116: a_4: Peripheriescene (Bänkelsänger)
v. 117: b_4: Zentrumscene (Amtmann)
v. 118—124: a_5: Peripheriescene (Zitter, Marmolle, Lichtputzer, Zigeuner)
v. 125—129: b_5: Zentrumscene (Schweinemetzger, Ochsenhändler)
v. 130—155: a_6: Peripheriescene (Hanswurst, Marktschreier; Lücke für das Theater)
v. 287—291: b_6: Zentrumscene (Doktor, Amtmann)
v. 292—342: a_7: Peripheriescene (Schattenspielmann)
v. 343—347: b_7: Zentrumscene (Doktor, Fräulein, Amtmann, Gouvernante).

In dieser zunächst höchst kunstlosen Technik ist das gefunden, was der ursprünglichen Raritätenkastenkonzeption noch gefehlt hatte, wenn sie zu einem dramatisch möglichen Gebilde werden sollte, ohne auf der andern Seite den zu ihrem innersten Wesen gehörigen Charakter der Einförmigkeit einzubüßen. Denselben scheinbar geringfügigen und thatsächlich doch ungemein bedeutsamen Fortschritt macht hier die dramatische Entwicklung in Goethes Seele durch, wie sie ihn früher im Ausgang des Mittelalters in der dichterischen Arbeit ganzer Generationen vollzogen hat: die ganz schlichte Revue, die Aneinanderreihung einer Anzahl unverbundener Monologe, wie sie in Nürnberg der älteste Fastnachtspieltypus bot, wie sie Goethes unausgeführter dramatischer Raritätenkasten geboten hätte, wird hier wie dort durch die Revue mit einem Zentrum ersetzt. Wäre es nun an sich auch nicht unmöglich, daß Goethes Seele diese immerhin normale Entwicklung im abgekürzten Verfahren rein aus sich heraus ohne jede Beeinflussung von außen her noch einmal geleistet hätte, so nötigt

doch der Umstand, daß Hans Sachs sich wenigstens in den Leistungen seiner Frühzeit dem zweiten Revuetypus noch angeschlossen hat und daß wir der Zeit mindestens sehr nahe sind, in der sich Goethe eifrig mit Hans Sachs beschäftigte, zu der Frage, ob nicht ein direkter Zusammenhang vorliegt. Nun würden wir freilich ganz und gar auf dem Boden der Hypothese bleiben, wenn wir behaupten wollten, Goethe habe Stücke wie etwa das „Hoffgesindt Veneris" studiert und sich die dort beobachtete Technik in freier Weiterbildung zu eigen gemacht. Wir haben aber einen Anhaltspunkt, um über die bloße Hypothese hinauszukommen: wir knüpfen, was merkwürdigerweise bisher ganz unterblieben ist, an die Gattungsbezeichnung an, die Goethe dem „Jahrmarktsfest" gegeben hat: an das Wort „Schönbartspiel", eine Benennung, die, soweit ich sehe, in der gesamten Litteratur nicht zum zweiten Male vorkommt. Er hat es also aus „Spiel" und „Schönbart" selbst komponiert. Dieses Wort „Schönbart" aber ist in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als vollkommen ausgestorben zu betrachten: es fehlt nicht nur in Adelungs Wörterbuch, dessen erster Band 1774 erschien, sondern Hans Sachsens erster Biograph Salomon Ranisch nennt es anmerkungsweise[1]) als charakteristisches Beispiel älterer Worte, welche „völlig aus der Gewohnheit gekommen sind". Gebräuchlich dagegen war das Wort im 14., 15., 16. Jahrhundert, und es ist besonders nürnbergische Litteratur, die es uns überliefert hat. So bleibt also kaum eine andere Möglichkeit als die Annahme, daß Goethe das Wort aus Hans

---

[1]) Ranisch, Historischkritische Lebensbeschreibung Hanns Sachsens (Altenburg 1765) S. 180 Anm. b. Ich glaube übrigens nicht, daß Goethe dieses Buch vor Weimar kennen gelernt hat: innerlich nötigt uns nichts zu der Annahme einer Bekanntschaft, und in keiner der unten erwähnten Büchersammlungen ist es vorhanden gewesen.

Sachs geholt hat. Nun kommt das Wort allerdings bei Hans Sachs auch in einzelnen Gedichten gelegentlich ohne weitere Beziehungen einfach in der Bedeutung „Maske“[1]) vor; daß es Goethe aber aus solchen verstreuten Stellen sich herausgefischt haben sollte, scheint mir von vornherein minder wahrscheinlich, als daß er sich an das Hans Sachsische Werk gehalten hat, das in großem Umfang das Wesen des Schönbarts behandelt und das sich gleich im ersten Bande der Gesamtausgabe findet: Hans Sachsens „Schönbartspruch“ vom 27. Januar 1548.[2]) Es ist kein dramatisches Gedicht, aber gewissermaßen die Beschreibung eines solchen, und einem Dichter wie Goethe, dem sich damals alles ins Dramatische wandte, mußte sich jedenfalls mit einer gewissen Notwendigkeit der dramatische Charakter des Schönbarts ergeben. Nennt doch Hans Sachs selbst den Aufzug, den er da beschreibt und erklären läßt, ein „Faßnachtsspiel“; es ist eine Lustbarkeit, die der patrizische Rat 1349 nach der Niederwerfung des Zunftaufstandes den einzig unbeteiligten Metzgern zum Lohn für ihre Treue als Privilegium verliehen hat:

„Die Metzger sind anghangen
Trewlich ein erbern Rath,
Der sie begabet hat
Mit eym jerlichen Tantz
Mit den Statpfeyffern gantz
Sambt diesem Faßnacht spiel,
Nach dem du fragst so viel,
Der Schönpart ist genendt . . .“[3])

[1]) Vgl. die Zitate in Grimms Wörterbuch.

[2]) Jetzt gedruckt in der großen Ausgabe des Stuttgarter Litterarischen Vereins Bd. 4, S. 200—208.

[3]) a. a. O. S. 203 v. 29—34.

Aus diesem „Faßnacht spiel, der Schönpart ist genendt“ ist meiner Ansicht nach bei Goethe die zusammenziehende Bezeichnung „Schönbartspiel“ geworden. Im Ganzen ist es ein Fastnachtspiel der allereinfachsten Art: die bloße Aufreihung der Teilnehmer des Aufzuges, ihrer Erscheinung an verschiedenen Teilen der Stadt usw.; sie stellen sich nicht selbst vor, sondern ein alter Mann übernimmt die Erklärerrolle, so wie der Raritätenkastenmann die Erscheinungen in seinem Kasten erläutert, statt daß diese selbst das Wort nehmen; der Dramatiker Goethe aber hört gewiß hier wie dort die aufziehenden Personen selbst ihr Sprüchlein sagen. Über die einfachste Revueform aber sind wir hier insofern doch hinaus, als für einen Teil des Gedichtes in dem Ich des Dichters ein Zuschauer eingeführt ist, der Zwischenfragen stellt: wir haben also eine Art Wechsel zwischen Publikumrede und Rede der auftretenden Personen (wenngleich zunächst nur ihres Vertreters), der Wechsel von Zentrumscenen und Peripheriescenen ist also auch hier in einem Keime ausgebildet, der sich dann in Goethes Seele weiterentwickeln konnte. Goethe gestaltet ihn dann, weit hinaus über diese simpelste Form, in der das Publikum nur von einer Person gebildet wird, hinaus auch über die etwas kompliziertere Art, in der im „Hoffgesindt Veneris“ das Zentrum aus mehreren, aber jedesmal denselben Personen besteht, zu einer Vielgliedrigkeit und einer wechselnden Vorführung des Publikums, die der Fülle und dem bunten Wechsel des eigentlichen Revuepersonals kaum nachstehen.

Von dem Hans Sachsischen Schönbartspruch aber gingen wohl noch zwei weitere Elemente in Goethes Schönbartspiel über. Erstens das Bestreben, in einzelne Erscheinungen der Revue einen verborgenen Sinn zu legen, der scheinbar harmlosesten Äußerlichkeit eine so geheime tiefe Bedeutung zu geben, daß man ohne die Hülfe eines Wissenden sie kaum ergründen

kann. Wer würde z. B. von selbst auf die Deutung der folgenden Stelle[1]) kommen?

„Darnach on vberwunden
Laufft der Scheinpart hin nauß
Zu nechst für das Fraw Hauß.
Da hat er eynen Tantz."

Hans Sachs sucht dahinter folgendes:

„Das selb bedeudet gantz,
Das die Auffrürer Eben
Fürten ein wüstes Leben,
Schamloß vnnd gar unzüchtig,
Ehrloß vnnd gar vntüchtig."

Oder gar:

„Nach dem der scheinpart loff
Allmal inn Teutschen Hof.
Deudt das sie all freyheyt
Vmb stossen mit der zeyt."

Hier konnte Goethe also angeregt werden, in die Einzelerscheinungen auch der in ihm sich bildenden Dichtung geheimen Sinn hineinzulegen, nur daß er nicht rationalistisch wie Hans Sachs den Schwerpunkt auf die Erklärung legt, sondern diese eben für sich behielt und sich damit begnügt, der auch unerklärt reizvollen Erscheinung für den Kundigen noch eine besondere Würze zu verschaffen. Das also ist das Erste. Die zweite Beeinflussung ist metrischer Art. Wenn wir von den hier stets ausgesonderten Partien, in denen der vierhebige Reimvers durchgeführt ist, und von den strophischen Gebilden absehen, gewährt das „Jahrmarktsfest" in metrischer Hinsicht einen so seltsamen Anblick wie keine zweite Goethesche Dichtung. Durchaus überwiegen auch hier schon Reimpaare,

---

[1]) a. a. O. S. 205, v. 19 ff.

aber um so eigenartiger hebt sich eine große Anzahl reimloser Verse heraus; eine gewisse Gleichmäßigkeit in der Hebungszahl zusammengehöriger Verse ist durchgeführt, doch merkwürdig stechen an andern Stellen zusammengekoppelte Verse von verschiedener Länge hervor, z. B. (v. 106 f.)

„Frau Amtmann Sie werden verzeyhen
Wir freuen . . ."

Besonders auffallend ist der Vortrag des Schattenspielmanns, in dem wir zunächst fast ausschließlich reimlose Verse von verschiedener Länge, ja sogar verschiedenem Rhythmus treffen, bis dann im zweiten Teil zuerst reimlose dreihebige, darauf sogar dreihebige paarweise gereimte Verse durchgeführt sind. Hier sind offenbar zwei metrische Prinzipien mit einander im Kampfe. Der charakteristische Goethesche Vers des Jahres 1772 ist der durch das Pindarstudium veranlaßte freie Rhythmus, wie er sich etwa in dem zu Wetzlar entstandenen lyrisch-dramatischen Gedicht „Der Wandrer" zeigt: hier finden wir die Reimlosigkeit und die Zusammenstellung von Versen verschiedener Länge und verschiedener Rhythmik. Diese freien Rhythmen fließen Goethe bei der Abfassung des Jahrmarktsfestes am Ende des Jahres 1772 noch wiederholt gewohnheitsmäßig in die Feder, aber sie werden durchkreuzt und schließlich verdrängt von den Reimpaaren, die Goethe bei Hans Sachs kennen gelernt hatte. Nur daß es noch nicht die vierhebigen Reimverse sind, sondern in erster Reihe dreihebige[1]) — die auch nicht seltenen zweihebigen mögen auch noch von den freien Rhythmen her beeinflußt sein, in denen die Zweihebigkeit dominiert, vielleicht auch unter dem Einfluß der Strophen eingeführt sein, die ebenfalls besonders viele zweihebige Zeilen enthalten. Daß aber der dreihebige Reimvers vorwiegt, ist uns in unserm

[1]) Nur einmal (v. 75 f.) sind es vierhebige.

historischen Zusammenhange durchaus begreiflich: das Hans Sachsische Gedicht, das hier den entscheidenden Einfluß auf Goethe ausübte, der Schönbartspruch, ist eines der in der großen Hans Sachsausgabe verhältnismäßig selten[1]) vorkommenden Gedichte, in denen statt des vierhebigen der dreihebige Reimvers verwendet ist. Daß dieses Versmaß sich aber in Goethes Schönbartspiel nicht völlig durchgesetzt hat, ist kein Wunder: es hat eben nicht die bezwingende Kraft des vierhebigen Reimverses, zu dem Goethe dann nach erneutem, umfassenderem Hans Sachsstudium ganz und gar überging.

Dieser ganzen Betrachtungsweise, die der Beschäftigung mit Hans Sachs und im besondern mit dem Schönbartspruch eine so große Bedeutung in der Entstehungsgeschichte des „Jahrmarktsfestes" zuschreibt, scheint nun noch ein gewichtiges äußeres Bedenken entgegenzustehen. In dem ersten 1558 gedruckten Band der großen Folioausgabe der Hans Sachsischen Werke, die auch unserer modernen Hauptausgabe zu Grunde liegt, heißt das Gedicht gar nicht so, wie wir es bisher immer genannt haben: Schönpartspruch, sondern da ist in der Überschrift mit großen Buchstaben „Der scheinpart-spruch" zu lesen, und auch im Text selbst ist achtzehnmal die Form mit ei und nur zweimal die mit ö gebraucht, und es ist gewiß nicht wahrscheinlich, daß Goethe sich an diese beiden Fälle gehalten haben sollte, die ihm eher den Eindruck von Druckfehlern machen mußten. Aus dieser Verlegenheit aber hilft uns eine bibliographische Untersuchung heraus und sogar zu einem Ergebnis, das unserer ganzen Betrachtung besonders zustatten kommt. Wir fragen nämlich: wo und in welcher Ausgabe waren Goethe Hans Sachsens Werke zugänglich? Er selbst hat sie

---

[1]) Sie sind zusammengestellt von Sommer, Die Metrik des Hans Sachs (Halle 1882) S. 4 f.

nicht besessen, — wenigstens befinden sich in der von ihm hinterlassenen Bibliothek nur die „Eygentliche Beschreibung aller Stände" (Frankfurt 1568) mit den Holzschnitten Jost Ammanns sowie die „Ernstlichen Trauerspiele, herausgegeben durch Dr. J. G. Büsching" 3. Buch (Nürnberg 1824); die Bibliothek von Goethes Vater hatte, wie der von Liebhold geschriebene, jetzt im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar bewahrte Auktionskatalog zeigt, überhaupt kein Hans Sachsisches Werk aufzuweisen.[1]) Dagegen besaß die Frankfurter Stadtbibliothek, deren Benutzung durch Goethe wir nicht nur vermuten, sondern, wenngleich für etwas spätere Zeit ziemlich sicher nachweisen können[2]), 1772 von Hans Sachs nur die erwähnte große Folioausgabe, die 1558 bis 1579 erschienen ist[3]): durch diesen Druck hätte Goethe aber nur auf die Bezeichnung „Scheinbartspiel" kommen können. Hat aber die oben durchgeführte Untersuchung Recht, so hat Goethe ja Hans Sachs gar nicht in Frankfurt, sondern in Darmstadt kennen gelernt; so empfahl sich eine Anfrage bei der dortigen Großherzoglichen Bibliothek in Bezug auf die Bestände an Hans Sachsischen Werken, über die sie im Jahre 1772 verfügte. Es ergab sich, daß damals vorhanden war nicht die erste, sondern eine spätere Nürnberger Folioausgabe (Bd. I: 1590. II: 1591. III: 1588; IV und V [= A] 1578 f.) und ferner der Kemptener Quartdruck (1612 ff.). Und schlagen wir nun in diesen

---

[1]) Diese Angaben beruhen auf freundlichen Mitteilungen des Herrn Geh. Hofrats Dr. Ruland in Weimar.

[2]) Goethe vermittelte nämlich, wie ein neuerdings bekannt gewordener Brief (abgedruckt in den Nachträgen des 7. Bandes der Weimarer Briefausgabe S. 353) beweist, 1774 die Bekanntschaft eines Schweden mit dem Bibliothekar: „le Bibliothecaire m'a promis de s'y trouver a ce temps".

[3]) Freundliche Mitteilung der Direktion.

Ausgaben die oft erwähnte Hans Sachsische Dichtung auf, so finden wir, daß hier niemals Scheinpartspruch, sondern durchgängig Schönpartspruch gedruckt ist. Die Annahme also, daß Goethe Hans Sachsens Werke zuerst auf der Darmstädter Bibliothek kennen gelernt hat, hilft uns über jede Schwierigkeit hinweg. Und endlich giebt es noch einen äußeren Beleg dafür, daß Goethe ein Hans Sachsexemplar der Darmstädter Hofbibliothek benutzt hat[1]), freilich nicht für den Aufenthalt im Winter 1772, sondern für den nächsten, der erst nach der Vollendung des „Jahrmarktsfests" im April 1773 erfolgte. Am 26. April schrieb Goethe, wie V. Valentin mitgeteilt hat[2]), zu Darmstadt dem Gießer Studiosus Johann Jakob Heß folgende Worte ins Stammbuch:

„Da erschien ihn auff ein zeyt
Der Teuffel in Menschlicher gstalt
Jüdisch gekleyd, herrlich und alt
Als wer er Mose der Prophet
Den Gott zu ihm geschicket hett.
Hans Sachs.

Darmstadt den 26. Apr.
1773.

Zum Andenken
Goethe.

Es sind ein paar Verse aus Hans Sachsens „Historie: Der Teuffel erscheinet den juden in Creta in der Gestalt Mose"[3]), aber sie sind nicht aus dem Originaldruck, dem vierten Bande der Folioausgabe abgeschrieben, sondern, wie die Orthographie (Teuffel, Menschlicher, Prophet, Gott) beweist, aus dem Kemptener Quartdruck (4, S. 250), der, wie wir sahen, damals auf der Darmstädter Bibliothek vorhanden war.

---

[1]) Die Ausleihebücher aus dem vorigen Jahrhundert sind, wie mir die Direktion freundlichst mitteilt, leider völlig verloren.

[2]) ZVLG. N. F. 9, S. 290 f.; vgl. Stiefel ibid. S. 423.

[3]) Keller-Götze 15, S. 546 ff. (v. 16—20).

Goethe hat sich die ganze Ausgabe oder wenigstens diesen vierten Band, der auch funfzehn Fastnachtspiele enthält, in jenen Tagen aus der Bibliothek geben lassen, da er das Fastnachtspiel vom Pater Brey konzipierte, in jenen Tagen vor der Hochzeit Herder-Balandrinos, der eben am 26. April nach Darmstadt kam, um die Braut heimzuführen. Er hatte Hans Sachsens Werke sich geben lassen — so können wir nun wohl mit einiger Sicherheit sagen — in der Erinnerung an die Hülfe, die ihm dasselbe Exemplar ein knappes halbes Jahr früher bei der Entstehung des „Jahrmarktsfests von Plundersweilern" geleistet hatte.

Stehen wir hier auf ziemlich sicherem Boden, so sind wir dagegen auf bloße Vermutung hinsichtlich der Frage angewiesen, was Goethe 1772 auf den Gedanken brachte, sich Hans Sachsens Werke vorzunehmen. Möglich wäre es, daß der Entschluß, den „Gottfried von Berlichingen" umzuarbeiten, der wohl eben damals vielleicht auf Mercks Anregung hin in Darmstadt gefaßt wurde, zu dem Versuch führte, sich aus Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts neue Anregung zu holen, und daß er dabei auf Mercks Rat an den Hans Sachs geriet; möglich, daß eine damalige gemeinschaftliche Beschäftigung mit Dürer zu einer gemeinsamen Beschäftigung auch mit Dürers Landsmann Hans Sachs führte. Mercks oben zitierte, im Dezember entstandene „Rhapsodie von Johann Heinrich Reimhart, dem Jüngern. 1773" weist fast durchweg vierhebige Reimpaarverse, unechte Knittelverse auf, zu denen Merck sehr wohl durch Beschäftigung mit Hans Sachs angeregt sein könnte. Nicht undenkbar wäre es auch, daß Goethe, als er im Frühjahr Hausens Buch über Klotz für die Frankfurtischen Gelehrten Anzeigen rezensierte, auch Murrs ebenfalls 1772 erschienene Schrift über den gleichen Schriftsteller gelesen hatte und sich jetzt auf der Suche nach anregen-

der Litteratur der Götzzeit an die enthusiastischen Ausführungen erinnerte, die Murr eben in dieser Schrift über Klotz dem Hans Sachs hatte zuteil werden lassen. Hier also bleiben wir auf dem Gebiet der Vermutungen.

Es gäbe endlich noch eine Erklärung, die das Zusammentreffen der beginnenden Arbeit am „Jahrmarktsfest" und der ersten Hans Sachslektüre nicht als eine Zufälligkeit erscheinen ließe, sondern beide Erscheinungen aus einer Wurzel ableitete. Man wird gewiß annehmen dürfen, daß Goethe, indem das „Jahrmarktsfest" sich gestaltete, auch jenes Raritätenkastenlied wieder ins Bewußtsein getreten ist, das an der ursprünglichen Konzeption, wie wir sahen, einen gewissen Anteil hatte. Unmittelbar hatten wir den Text dieses durch das ganze Jahrhundert hindurch in stetigem Flusse begriffenen Liedes nicht nachweisen können; zeitlich am nächsten steht ihm das durch den Solbrigschen Druck überlieferte Lied, dessen älteste datierbare Strophe wir dem Jahre 1778 zuweisen konnten, das aber jedenfalls auch ältere Elemente enthält. Dieser Solbrigsche Text nun bietet auch folgende, oben in unserer zusammenfassenden Betrachtung der Raritätenkastenlieder übergegangene Strophe:

„Hans Sachse, ah! ein großer Schuh-
Macher und auch Poet dazu,
kömmt schön allhier heran spaziert,
mit Pech und Dinte brav beschmiert.
Schöne Spielewerk etc."

Hat Goethe diese Strophe gekannt, so hätten wir hier die einleuchtendste Erklärung dafür, daß er eben jetzt mit Hans Sachs zu beschäftigen sich begann. Aber hat er sie gekannt? kann er sie gekannt haben? Wann ist sie entstanden? Ich fürchte, daß wir zu einer sicheren Beantwortung dieser Frage nicht kommen werden. A. Kopp, der einzige, der sich mit ihr

beschäftigt hat, hält sich an die Datierung des Solbrigschen Textes, den er zunächst ins Jahr 1782/83 verlegt, und nimmt also an, daß auch die Hans Sachsstrophe in dieser Zeit entstanden sei, freilich selbst die Möglichkeit hervorhebend, daß sie auch schon aus älterer Zeit übernommen sein könnte. Merkwürdig ist es allerdings, was Kopp entgangen ist, daß auch die übrigen ältesten Anführungen des „Schuh-Macher und Poet dazu" in die gleiche Zeit fallen: Kindlebens Studentenlexikon 1781, ein Brief des Prinzen August von Gotha 1780, Sanders' Gedicht 1784[1]. Für alle diese Erwähnungen samt der Abfassung der Raritätenkastenstrophe müßte dann Kopps Erklärung gelten, daß der 1776 zu Tage getretene Hans Sachskultus der Weimaraner auch jenen Reim veranlaßt hätte. Mir will das aber nicht recht einleuchten. Die Strophe bringt keineswegs eine Hans Sachsverherrlichung, sondern eine Hans Sachsverspottung im Stil der alten Wernickeschen Verse:

„Diß wurd' Hans Sachs gewahr / der Deutschland lang beherrschet /
Und nach der Füsse Maas gearbeit / und geverschet";

und auch die Form „Hans Sachse", die früher sich oft findet, scheint mir mehr auf eine ältere Entstehung hinzuweisen. Die Thätigkeit der Weimaraner für Hans Sachs hätte dann nur die Folge gehabt, daß man nun auf die alte Raritätenkastenstrophe aufmerksam wurde und ihren schnurrigen Reim öfters zitierte. Vielleicht könnte man schüchtern für die Wahrscheinlichkeit älterer Entstehung einer Raritätenkastenstrophe über Hans Sachs auch eine Stelle aus Schönaichs „Aesthetik in einer Nuß" (1754) heranziehen; da heißt es[2]: „In vier

[1]) Zusammengestellt in Büchmanns „Geflügelten Worten", zuletzt 12. Aufl. (Berlin 1880) S. 461 f. Die späteren Auflagen enthalten das „geflügelte Wort" nicht mehr.

[2]) Ausgabe v. Köster S. 27. Vgl. o. S. 35.

Versen ist hier der ganze Lohensteinische Raritätenkasten. Perlen, Rosen, Lilgen, Ambra, Thau, Attlas; nicht grauer Attlas, sondern Attlas grau; nach Hans Sachsens löblichem Muster.“ Möglicherweise ist hier eine Association: Raritätenkasten — Hans Sachs durch eine unbewußte Reminiscenz an jene Strophe herbeigeführt worden. Aber ein zwingender Beweis für eine so frühe Entstehung läßt sich nicht erbringen, und so muß auch dieser Versuch, Goethes erste Beschäftigung mit Hans Sachs zu erklären, Hypothese bleiben; daß sie etwas Verlockendes hat, wird man gewiß zugeben.

Dagegen ist es — und das ist schließlich wichtiger — innerlich durchaus verständlich, daß, selbst wenn nicht von vornherein eine Verbindung zwischen Jahrmarktsfest und Hans Sachs gegeben war, die Beschäftigung Goethes mit dem Nürnberger Dichter nun schleunigst zu einem Zusammenschluß mit jener alten Raritätenkastenkonzeption führte. Jene Straßburger Andacht zum Verachteten erfüllt des Dichters Brust wieder bei der Lektüre des Nürnberger Meisters, dessen Ansehen, obwohl es in den letzten Jahren ihm nicht ganz an Lobrednern fehlte[1]), im Ganzen so tief gesunken war, daß der alte Salomon Ranisch seiner Biographie Hans Sachsens ein besonderes Kapitel „Von seinen Verächtern“ einfügen konnte. Hinter dem verachteten Reimschmied aber entdeckt der junge Goethe wie einst im Puppenspiel und im Schönerarität enkasten eine unendliche naive Größe, und wie alsbald dem „Faust“, so kommt die Beschäftigung mit Hans Sachs jetzt zunächst der werdenden Jahrmarktsdichtung zu Gute: das alte Guckkastenmotiv wird hier in Darmstadt nach der Hans Sachslektüre durch das Schönbartmotiv neu befruchtet, und statt des nicht mehr lebendigen Fastnachtaufzuges bietet sich dem Dichter,

[1]) Zuletzt zusammengestellt von Wahl a. a. O. 1, S. 6 ff.

ohne daß er danach zu suchen brauchte, in denselben Tagen das moderne öffentliche Vergnügen des Jahrmarktsfestes dar, das er in Darmstadt von Mercks Hause aus beobachten konnte.

In Frankfurt aber wurde dann Hans Sachs — nun jedenfalls in dem Foliodruckexemplar der dortigen Stadtbibliothek — von neuem vorgenommen und zunächst für die Ausgestaltung einer Lücke herangezogen, die die erste Niederschrift noch gelassen hatte: für die Ausführung des Estherspiels. Bekanntlich giebt es auch ein Estherdrama von Hans Sachs oder richtiger zwei: das eine die erweiternde Umarbeitung des andern. Aber falsch wäre es anzunehmen, Goethe sei nun erst bei der fortgesetzten Beschäftigung mit Hans Sachs dazu gekommen, ein Estherstück auf dem Jahrmarkt zur Aufführung bringen zu lassen. So kurz das Goethesche Estherfragment ist, das ja nur die beiden Scenen Ahasverus-Haman und Mardochai-Esther umfaßt, so läßt sich doch zeigen, daß es in seiner Grundanlage nicht auf Hans Sachs, sondern auf ein Estherdrama zurückgeht, das gewiß thatsächlich auf Jahrmärkten gespielt worden ist. Hans Sachsens beide Schauspiele nämlich sowohl wie alle andern deutschen und lateinischen Estherdramen des Reformationszeitalters haben in ihrem engen Anschluß an die Bibel gar keine Scene, in der Mardochai Esther zu bestimmen sucht, für die Juden bei ihrem königlichen Gemahl einzutreten, sondern führen in verschiedenartiger Ausgestaltung, wie es die Quelle vorschrieb, die vermittelnde Thätigkeit des Hatach vor[1]). Dagegen enthält das zuerst 1620 gedruckte Drama der englischen Komödianten „Von der Königin Esther vnd hoffertigen Haman" eine solche

[1]) Vgl. R. Schwartz, Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters (Oldenburg 1894).

Scene[1]), die dann auch in das Drama der Puppenspieler übergegangen ist. Es ist anzunehmen, daß Goethe dieses Estherdrama, das gewiß zu seiner Zeit auf der Bühne lebendig war, gekannt hat, vielleicht geradezu auf dem Darmstädter Jahrmarkt im Winter 1772 hat spielen sehen, nicht aber, daß er erst, nachdem er durch Hans Sachs auf den Estherstoff sich hatte bringen lassen, mit diesem im Druck gewiß schwer zugänglichen jüngeren Schauspiel sich beschäftigt hat. So ist das Estherdrama des „Jahrmarktsfestes" denn auch schon in der in dreihebigen Versen geschriebenen, also wohl älteren Rede des Marktschreiers angekündigt, die der Aufführung vorangeht, wenngleich da natürlich auch eine spätere Interpolation an Stelle eines andern angekündigten Stückes vorliegen könnte, ja es klingt sogar des Marktschreiers Ausdruck:

„Ist die Historia
Von Esther in Drama"

merkwürdig an Hans Sachsens Bezeichnung an: „Die gantze hystori der Hester zu recedirn".

Auf Jahrmärkten also wurden thatsächlich Stücke gespielt, die solche Stoffe behandelten. Doppelter Art sind die Vorstellungen, die bei solchen Veranlassungen geboten werden: neben dem wirklichen Theater, das freilich meist wohl mehr den Namen einer Schmiere verdiente, war die Marionettenbühne aufgeschlagen. Seltsam genug, daß, so viel ich sehe, niemals in der Litteratur die Frage aufgeworfen worden ist, ob Goethe sich für sein Estherspiel wirkliche Menschendarstellung oder Aufführung im Puppentheater vorgestellt habe. Die allgemeine Auffassung scheint, wie auch die Praxis der modernen Aufführungen fast durchgängig zeigt, an das Puppen=

[1]) Schwartz a. a. O. S. 176.

spiel zu denken[1]). Aber mir scheint, sie ist im Unrecht. Sie hält sich wohl an das thatsächliche Vorhandensein eines modernen Puppenspiels „Haman und Esther"[2]) und ferner an den Umstand, daß Goethe die Blätter, in denen unter anderm auch das Estherdrama abgedruckt ist, mit der Bezeichnung „Neueröfnetes moralisch-politisches Puppenspiel" versehen hat. Natürlich beweist aber zunächst diese, „Künstlers Erdewallen", „Jahrmarktsfest" und „Pater Brey" zusammenfassende Benennung nicht das Mindeste für das Estherdrama: sie ist eine stilcharakteristische Bezeichnung, wie Goethe vielleicht damals auch den „Faust" Puppenspiel genannt haben würde; hier dagegen müßte sie auf eine reale Vorstellung des Dichters einen Hinweis geben. Im Gegenteil: sollte man sich thatsächlich das ganze Jahrmarktsfest als eine Vorstellung auf dem Puppentheater vorstellen, dann würde damit der besondere Marionettencharakter des Estherspiels so gut wie ausgeschlossen sein, — denn Puppenspiel im Puppenspiel wäre ein Ding der Unmöglichkeit, würde von niemandem mehr richtig: eben als Puppenspiel begriffen werden; der eine Spaß würde den andern aufheben. Mit jenem Goetheschen Gesamttitel also läßt sich für unsere Frage überhaupt nichts anfangen. Aber auch die Existenz eines Estherspiels auf der Puppenbühne des neunzehnten Jahrhunderts, ja sogar der schon oben gegebene Nachweis, daß Goethes Fragment mit einer Scene dieses Puppenspiels eine nicht unwichtige Verwandtschaft aufweist, kann uns nicht davon überzeugen, daß Goethe seine

---

[1]) Auch Frau Mentzel ist in ihrem Aufsatz „Der junge Goethe und das Frankfurter Theater": Festschrift des Freien deutschen Hochstifts 1899, S. 128 nicht einen Augenblick im Zweifel, daß es sich um Marionetten handelt.

[2]) Her. v. Engel in Bd. 6 der „Deutschen Puppenkomödien" (Oldenburg 1877). Vgl. z. B. auch Euphorion 7, S. 140 N. 24.

beiden Scenen einem Puppenspiele nachgebildet habe. Denn wie alle Puppenspiele, deren Text wir heut besitzen, ist auch „Haman und Esther", was die Überlieferung betrifft, durchaus jungen Ursprungs; das einzige Drama der Wanderbühne, das wir daneben zu legen vermögen, ist, wie erwähnt, 1620 gedruckt, und so sind wir in diesem Falle nicht im Stande festzustellen, ob dieses Drama anno 1772 noch Schauspielerdrama oder schon Puppenspiel war. Daß solche biblischen Stücke sich auch in Goethes Jugendzeit noch als wirkliche Theaterstücke gehalten haben, beweist z. B. das Judithspiel, das heute lediglich dem Marionettentheater anheimgefallen ist[1]): ihm entspricht eine „Judithcomödy", deren Manuskript der Schrift nach aus den sechziger oder siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts stammt[2]). Leider ist ja nun die Geschichte des Wanderbühnendramas sowohl wie die des Puppenspiels so wenig angebaut, daß sich die wichtige Epoche, in der der Übergang der Haupt- und Staatsaktion auf die Puppenbühne vor sich ging, nicht für das gesamte Gebiet des deutschen Schrifttums mit Sicherheit umgrenzen läßt. Immerhin aber sind wir jetzt durch die lehrreichen Mitteilungen, die Frau Mentzel in allerneuester Zeit gemacht hat[3]), gerade über die Entwicklung in Goethes Vaterstadt sehr gut unterrichtet. Da sehen wir nun, wie offenbar eben gerade in Goethes Kinderzeit dieser Übergang sich anbahnt und zwar dadurch, daß manche Prinzipale, wie etwa Ludwig Ludwig, in einem Jahre mit lebendigen Schauspielern, im andern mit Marionetten sich einfinden: so werden die Texte der Haupt- und

---

[1]) Her. v. Kollmann, Deutsche Puppenspiele Bd. I (Leipzig 1891). Vgl. auch die Kartoffeltragödie von Tussauer in Fontanes „Stine".

[2]) Deutsche Volksschauspiele v. Schlossar (Halle 1891) 2, S. 1 ff., 381 f.

[3]) a. a. O. S. 107 ff.

Staatsaktion sammt den Hanswurstspäßen auch den Kunstfiguren in den Mund gelegt und behaupten sich dort um so hartnäckiger, je mehr sie auf dem Menschentheater von dem neuen Kunstdrama verdrängt werden. Im Puppentheater herrscht derselbe Stil wie in der Schmiere; durch diesen Übergang erklären sich auch die berühmten Worte Faustens zu Wagner, die sich schon in der nach Weimar mitgebrachten Fassung finden (v. 230 ff.):

„Und höchstens eine Haupt und Staats aktion
Mit trefflichen pragmatischen Maximen,
Wie sie den Puppen wohl im Munde ziemen.[1])

Hier also denkt Goethe ans Marionettentheater; aber darum braucht er das nicht auch bei der Abfassung des „Jahrmarktsfestes" gethan zu haben. Allerdings ist die Frankfurter Aufführung von Estherpuppenspielen für die Zeit von Goethes Kindheit bezeugt[2]), während von einem Estherdrama wandernder Schauspieler nichts berichtet wird: ja wir sehen jetzt durch die Zusammenstellungen der Frau Mentzel, daß die „unregelmäßige" Wanderbühne zur Zeit des jungen Goethe in Frankfurt ganz in den Hintergrund getreten ist oder vielleicht überhaupt sich nicht mehr vorgewagt hat. Aber es handelt sich ja unserer ganzen Auffassung nach für das Zwischenspiel im „Jahrmarktsfest" nicht um Frankfurter, sondern zunächst um Darmstädter Anregungen. Nun ließ sich freilich weder aus den Akten des hessischen Staatsarchivs noch aus den Theaterzettelsammlungen der Darmstädter Hofbiblio-

---

[1]) Frau Mentzel macht a. a. O. mit Recht darauf aufmerksam, wie ganz und gar im „Wilhelm Meister" die Worte des Puppenspiel-Davids dem Stil der Staatsaktionen entsprechen: „Großmächtigster König und Herr Herr, es entfalle keinem der Muth um deßwillen . . ."

[2]) E. Mentzel a. a. O. S. 112, 122.

thek[1]) etwas über das Darmstädter Repertoir dieser Zeit feststellen, und auch das Darmstädter Wochenblatt vom Jahre 1772 verrät nichts, was uns interessieren könnte; wenigstens aber wissen wir, daß um diese Meßzeit in Darmstadt Komödie gespielt wurde, und zwar wissen wir es — durch Goethe selbst. Am 29. November 1772 schreibt er aus Darmstadt an Kestner: „Henry geht alle Abend in die Komödie und kümmert sich nichts um die Welt." Henry ist Mercks ältester Sohn, damals sieben Jahr alt: es ist also durchaus wahrscheinlich, daß es sich bei der „Komödie" um billige Vorstellungen niederer Art handelte; eine Hauptaktion von Esther und Haman könnte ganz gut dabei gewesen sein, und Goethe könnte den kleinen Henry ganz wohl einmal begleitet haben. Aber ganz ebenso gut könnte genau das gleiche Estherspiel in der Marionettenhütte aufgeführt worden sein, — kurzum, wir kommen von hier aus nicht zu einer Entscheidung. Diese liefert vielmehr, wie ich meine, das „Jahrmarktsfest" selbst. Da ist in den scenischen Bemerkungen schlechtweg vom „Theater" die Rede, da wird das aufgeführte Stück vom Doktor im Gespräch mit dem Amtmann als „Drama" bezeichnet; der Marktschreier wünscht seinen Hanswurst zu kurieren, was man schwerlich auf eine zerbrochene Marionette beziehen wird, und vor allem: das Theater hat einen besonderen Lichtputzer. Diesen Luxus würde sich ein Puppentheater schwerlich leisten. So bleibt schließlich doch die Auffassung zu Recht bestehen: Goethe hat bei der Abfassung des Estherspiels eine Wanderbühne untergeordneter Art im Auge gehabt.

Jetzt aber, im Januar oder Februar 1773, liest Goethe eines der Hans Sachsischen Estherdramen und wird nun für die definitive Ausgestaltung des Plans mehrfach von ihm

[1]) Gefällige Mitteilungen der beiderseitigen Direktionen.

beeinflußt. Vor allem in der Scenenführung. Was auch uns in allererster Reihe dieses Werk wie eigentlich alle Versuche Hans Sachsens auf dem Gebiet des ernsten Dramas als so unsäglich naiv erscheinen läßt, ist die Art, in der ein Auftritt eben beginnt und auch schon gleich wieder zu Ende ist oder diesen Eindruck selbst da erweckt, wo die Zahl der ihm angehörigen Verse nicht gar so klein ist: dadurch nämlich, daß der Dialogführung jede Lebendigkeit fehlt. Eine Hans Sachsische Scene pflegt etwa so zu verlaufen, daß eine Person in Bezug auf das Thema, das in der Scene verhandelt werden soll, gleich in der ersten Rede in medias res geht, daß dann der Partner wieder in einer Rede seine Entscheidung fällt und daß dann vielleicht noch der erste wieder in ein paar Schlußworten das Ergebnis zieht. Eine Erweiterung durch etwa noch eine Rede und Gegenrede ist schon seltener. Das hat Goethe hier nachgebildet, ja er steigert es ins Groteske, indem er jede solche Scene zum Range eines Aktes erhebt.

Akt I. Haman 22 vv. Ahasverus 5 vv. Haman 15 vv. Ahasver 3 vv. Haman 1 v.

Akt II. Esther 1 v. Mardochai 28 vv. Esther 4 vv.

Aber ganz ist Goethe die Nachahmung doch nicht gelungen. Der naive Charakter jener Hans Sachsischen Technik beruht nicht allein in der Kürze der Scene, sondern darin, daß in diesem kurzen Auftritt zugleich das ganze bedeutungsvolle Zusammensein der Personen vom Anfang bis zum Ende, von der Begrüßung bis zum Abschied vorgeführt werden soll. Bei Goethe ist das in dem ersten, dem Haman-Akt vortrefflich kopiert; der zweite, der Esther-Akt, führt uns dagegen in Goethescher, nicht Hans Sachsischer Technik mitten in eine Scene hinein, giebt uns nur ihren Schluß, während das stofflich Wichtigste eigentlich schon gesagt ist; Esther setzt ein:

„Ich bitt euch, laßt mich ungeplagt“.

So beginnt schon im „Gottfried von Berlichingen“ die erste Scene in Jarthausen mit Karls Worten: „Ich bitte dich liebe Tante, erzähl mir das noch einmal vom frommen Kind...“ so hebt nachher die Scene zwischen Maria und Adalbert so an, daß wir sehen, die eigentliche Liebeserklärung ist schon vorangegangen; Marie beginnt: „Ihr liebt mich, sagt ihr...“ Indem das auch hier im Esther-Akt eingeführt wird, ist der eigentliche Charakter der Hans Sachsnachahmung wieder halb zerstört.

Immerhin bleibt die Anlehnung im ganzen deutlich. Bewußte Kopie einer Hans Sachsischen Eigentümlichkeit ist aber noch ein anderes. In voller Naivität läßt Hans Sachs seine biblischen Gestalten wie Menschen des sechzehnten Jahrhunderts sprechen; Goethe nimmt sich daher das Recht, seinem Konflikt zwischen Haman und Mardochai nicht naiv, sondern bewußt ironisierend die großen Weltanschauungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts unterzulegen und den Dialog mit dem Ton und den Anspielungen seiner eigenen Zeit auszustatten. Wenn Hans Sachs am Hofe zu Susa im Turnier „manch ritterliches Sper zerbrechen“ und die Urkunden des Königs in einer „Cantzley“ schreiben läßt, wenn in seiner „Esther“ gar jemand dem altpersischen Koch anwünscht, „er solt sanct Urban hon“, so führt solche christliche Anspielung Goethe unschwer dazu, seinen Mardochai von den Gemeinen zu Corinthus und Rom, Coloß und Ephesus und Herrenhut und Herrenhag reden zu lassen und in Haman und Mardochai gar atheistischen Rationalismus und frömmelnde Empfindsamkeit einander gegenüberzustellen. Hier also in der Behandlung des Zeitkolorits ist bei Goethe zunächst weniger von Einfluß als von bewußter Nachahmung die Rede gerade so wie auf dem vorher erörterten Gebiete der scenischen Technik,

und hier wie dort verfährt Goethe dann doch zu selbstherrlich, als daß wir schließlich bei ihm reinen Hans Sachston zu hören bekämen: dort, weil alsbald, ohne daß er es weiß, die eigene Art scenischer Gestaltung sich wieder geltend macht; hier, weil er mit Bewußtsein gar zu überlegen-karikierend vorgeht.

Und gar nicht so sehr viel anders steht es endlich auf dem Gebiete, auf dem Hans Sachsens Einfluß zunächst am deutlichsten ins Auge fällt: auf dem Gebiete der Metrik. Seit den Estherscenen und den ihnen zugehörigen Partien des Jahrmarktsfestes spielt das vierhebige Reimpaar in Goethes Jugenddichtung eine große Rolle[1]). Es kann kein Zweifel sein, daß Goethe um die Wende der Jahre 1772 und 1773 Hans Sachsens Verse nicht nur gelesen, sondern förmlich studiert und manches von ihnen mit Bewußtsein nachgeahmt hat; der Knittelverscharakter der alten Raritätenlieder mag, wie schon oben S. 25 f. bemerkt wurde, die Rezeption der Hans Sachsischen Verse bei Goethe befördert haben. Die Durchführung der Reimstellung aa bb cc usw. ist im Jahrmarktsfest und in dem ihm benachbarten „Pater Brey", vor dessen Abfassung, wie wir oben sahen, Goethe sich zu Darmstadt noch einmal in Hans Sachs vertieft hat, streng wie bei diesem beobachtet ohne jeden Versuch einer Emanzipation, wie sie sich dann bald geltend macht; streng wie Hans Sachs teilt Goethe wenigstens

---

[1]) Das in Knittelversen geschriebene Briefgedicht an Merck, das die Weimarer Ausgabe (IV 2, S. 9 f.) in den Dezember 1771 verlegt, würde diese Ansetzung zu Schanden machen; inzwischen aber ist, so schroff sich im übrigen die Ansichten über den Brief gegenüberstehen, das Eine und zwar nicht etwa aus metrischen Gründen festgestellt, daß jene Datierung das Gedicht in eine viel zu frühe Zeit verlegt: s. Düntzer, Zur Goetheforschung (1891) S. 199 ff.; Biedermann, Goethe-Forschungen. Anderweite Folge (1899) S. 214 ff. Man setzt ihn jetzt (mit Recht?) in den Anfang des Jahres 1774.

im „Jahrmarktsfest" eine Reimzeile niemals auf zwei Personen auf, während sich im „Pater Brey" schon an zwei Stellen (v. 117 und 160) die später immer mehr durchdringende Goethesche Selbstständigkeit regt, die wieder zu der längst beim Alexandriner geübten Behandlung des Verses zurückkehrt. Den Stichreim, den das „Jahrmarktsfest" sehr häufig zeigt, brauchen wir nicht erst auf Hans Sachs zurückzuführen, denn Goethe hat ihn schon in seinen älteren Alexandrinerstücken gern angewendet; dagegen geht der Dreireim[1]), der sich im Jahrmarktsfest nicht weniger als fünfmal, im Pater Brey noch zweimal findet und auch weiterhin in Reimpaarwerken noch zu treffen ist, sicherlich auf das Studium des Hans Sachs zurück; freilich ist es nicht so eindringend gewesen, daß Goethe nun auch die Tendenz der Dreireimverwendung erkannt hätte[2]): er streut ihn an beliebigen Stellen ein, ohne ihm eine besondere Bedeutung zu geben.

Wie steht es denn nun aber mit dem wichtigsten Punkt: mit der Behandlung des einzelnen Verses? Wie verhält sich der Goethesche Knittelvers zum Hans Sachsischen Verse? Oder richtiger ausgedrückt: nicht zu dem echt Hans Sachsischen Verse des sechszehnten Jahrhunderts, sondern zu dem Vers, wie ihn der junge Goethe las. Als Verstöße gegen Satz- und Wortaccent würden ihm also nur die Fehler erschienen sein, die er selber in seiner der Hans Sachslektüre voranliegenden poetischen Thätigkeit nicht begangen hätte; bei den Zählungen, deren Ergebnisse im folgenden mitgeteilt werden, ist also in zweifel-

---

[1]) Allerdings weist auch die „Laune des Verliebten" an zwei Stellen Dreireim auf: v. 377/9 und 468—70. Aber da der erste Text des Schäferspiels, den wir besitzen, vom Jahre 1805 stammt, kann es sich hier sehr wohl um spätere Änderungen handeln. In den „Mitschuldigen" sind niemals drei Alexandriner durch einen Reim gebunden.

[2]) Vgl. Hans Sachsforschungen der Stadt Nürnberg (1894), S. 434 ff.

haften Fällen[1]) stets die Goethesche Jugendpoesie aus der Zeit vor der Abfassung des Jahrmarktsfestes herangezogen worden. Die große Streitfrage nach der metrischen Bedeutung des Hans Sachsischen Verses braucht dieser Anschauung entsprechend hier also gar nicht aufgerollt zu werden; hier handelt es sich nur darum: was empfand Goethe als Grundcharakter des Hans Sachsischen Verses? Kein Zweifel: er klang ihm in der Hauptsache vierhebig jambisch; in Goethes Art, die Verse zu lesen, stehen z. B. in der „Hester" vom Jahre 1536 etwa 81 Prozent Jamben 19 Prozent Trochäen gegenüber. Beinahe ebenso sicher können wir annehmen, daß ihm die Durchführung der Silbenzahl 8 bei männlichem, 9 bei weiblichem Reim in Hans Sachsens Poesie ziemlich deutlich als Hauptregel entgegengetreten ist; nicht als unverbrüchliche, denn er las nicht Hans Sachsens eigene Niederschriften, sondern die Folioausgabe von 1558 ff.[2]), und da ist es mit der Silbenzahl nicht überall so ganz streng gehalten. Immerhin sind der Verstöße auch hier so verschwindend wenige, daß sie ihm schwerlich als irgendwie bedeutsam entgegengetreten sind. In den 633 Versen der älteren „Hester" zähle ich:

Rein jambische 8- oder 9-Silbler	56	Prozent
8- oder 9-Silbler mit Störung des jambischen Charakters	41	"
Zu lange oder zu kurze Verse	3	"

Und nun fragt sich: bieten die Goetheschen Knittelverse im Jahrmarktsfest ein auch nur annähernd ähnliches Gesamtbild?

---

[1]) Ganz ohne subjektive Entscheidung geht es freilich wie bei allen solchen Untersuchungen oft nicht ab.

[2]) Wenigstens in Frankfurt; die Kemptener Ausgabe, die ihm in Darmstadt zu Gebote stand, hat vielfach im Sinne der Hauptregel verbessert, allerdings anderseits auch neue Fehler eingeführt.

Es ergeben sich da folgende Rubriken und Zahlen, — ich stelle gleich die entsprechenden Ziffern für den „Pater Brey“ daneben, um zu zeigen, daß es sich nicht um einmalige Zufälligkeit, sondern um ein immerhin bedeutsames, trotz aller Komplizierung merkwürdig feststehendes Mischungsverhältnis handelt.

	Jahrmarktsfest	Pater Brey
Rein jambische 8= oder 9=Silbler	42 Proz.	42 Proz.
Gestörte " " "	12 "	16 "
Verkürzte Verse	5 "	3 "
Verlängerte Verse	34 "	32 "
Verlängerte und zugleich gestörte Verse	7 "	7 "

Wie man sieht, ein von dem Hans Sachsischen gänzlich verschiedenes Bild. Was dort fast bis zur Unauffindbarkeit untertaucht, tritt hier beinahe dominierend hervor: die zu langen oder zu kurzen Verse, die ersteren in überwältigender Mehrheit; was dort das eigentliche Charakteristikum bildet: die vom rein jambischen Metrum abweichenden, aber in Bezug auf die Silbenzahl unanfechtbaren Verse, ist hier auf ein weit bescheideneres Maß herabgedrückt. Der Hans Sachsische Vers ist also Goethes Knittelvers jedenfalls nicht; es fragt sich nur: hat Goethe ihn völlig selbständig so ganz verändert oder existiert ein Vermittler, der dann an Hans Sachsens Stelle den wesentlichen metrischen Einfluß geübt hätte?

Daß der Knittelvers zwischen Hans Sachs und Goethe seine Geschichte hat, ist längst bekannt, und sie ist neuerdings mehrfach skizziert worden[1]). Wir haben auch schon darauf

---

[1]) Im gleichen Jahre 1893 ist der Abschnitt in J. Minors „Neuhochdeutscher Metrik“ S. 331 ff. und O. Flohrs „Geschichte des Knittelverses vom 17. Jahrhundert bis zur Jugend Goethes“ (letztere nicht eingeschlossen) gedruckt worden.

hingedeutet, daß er bereits früher einmal an Goethe herangetreten ist: eben bei jener Konzeption, die sich dann später mit Hans Sachsischen Elementen und andern vereint zu der Schöpfung des Jahrmarktsfestes verdichtete. Es war die Raritätenkastendichtung, die bestimmt in vierhebigen paarweise gereimten Versen abgefaßt war; wir fanden Fassungen, die fast rein jambisches Metrum aufweisen, also streng genommen mit dem Knittelvers nichts zu thun haben; wir lernten aber auch eine andere kennen, — sie ist oben S. 22 abgedruckt —, in der neben rein jambischen Acht- und Neunsilblern auch längere, zwar gleichfalls vierhebige, aber an Senkungen reichere Verse sich fanden. Welche von beiden Arten in Goethes Ohr gefallen ist, ließ sich nicht mit Sicherheit feststellen; der einzige in dem Straßburger Brief direkt überlieferte Vers ist rein jambisch, und für rein jambischen Charakter dieser Schöneraritätenkastenkonzeption könnte auch ein anderes sprechen: während die Weiterentwicklung des Goetheschen Knittelverses nach dem „Pater Brey" sichtlich zu einer Verkümmerung der reinen Jamben zu Gunsten der immer mehr zunehmenden senkungsreicheren Verse führt, zeigt die Dichtung, in der das Schöneraritätenkastenmotiv dann noch einmal ziemlich rein wieder aufgenommen wird: der Prolog zum Puppenspiel (aus der ersten Hälfte des Jahres 1774) eine auffallende Bevorzugung der reinen Jamben; auf die oben festgestellten fünf Rubriken verteilen sich die Zahlen 80, 0, 0, 15, 5 %. Immerhin aber könnten diese zwanzig Prozent überlanger Zeilen auch darauf hinweisen, daß in dem alten Metrum, das Goethe jetzt bei einer selbständigen Bearbeitung der Schöneraritätenkastenpoesie wieder deutlich im Ohre klang, neben dem Hauptvers, dem vierhebig jambischen, auch senkungsreichere vorkamen. Jedenfalls ist das völlige Ausbleiben der für Hans Sachs eigentlich charakteristischen Verse, der nicht rein jambischen

Acht- oder Neunsilbler, bezeichnend; Goethe müßte also, die 1770 gewonnene Knittelversgrundlage benutzend, von Hans Sachs dann 1772/3 eben jene nicht rein jambischen Acht-Neunsilbler und eventuell auch noch die zu kurz geratenen Verse hinzugenommen haben.

Einen äußeren Anhalt scheint es ferner dafür zu geben, daß Goethe auch noch außerhalb jener Schönearitätenkastendichtung den älteren Knittelvers kennen gelernt und sich zu eigen gemacht habe. Goethe hat eine ganze Anzahl von Briefen in Knittelversen verfaßt; schon vor ihm kommen Glückwunschschreiben in mehr oder weniger knittelversmäßigen Reimpaarversen vor[1]). Darunter treffen die Verse des Hofrats Müldener[2]) den Hans Sachston stellenweise merkwürdig gut, ohne eine leise Neigung zur Karikatur verkennen zu lassen. In einem Geburtstagsbrief vom Jahre 1748[3]) stellen sich die metrischen Verhältnisse folgendermaßen:

Rein jambische	8 oder 9	Silbler	75	Prozent
Gestörte	8 „ 9	„	15	„
Verkürzte Verse	. . . . . .		7	„
Verlängerte „	. . . . . .		2	„
Verlängerte und zugleich gestörte Verse	. . . .		2	„

Das heißt: ein wenig haben sich der Hans Sachsischen Art gegenüber die Rubriken verschoben, und ein wenig näher stehen sie in gewisser Hinsicht den Goetheschen. Gekannt mag Goethe diese Verse schon seit seiner Leipziger Zeit haben, zu-

[1]) Vgl. Flohr a. a. O. S. 79 ff. 87 ff.

[2]) Geanders von der Ober-Elbe poetische Kleinigkeiten, 1. Aufl. 1729; 2. Aufl. 1753.

[3]) 2. Aufl. S. 74 ff.

mal Gottscheds „Kritische Dichtkunst" ausdrücklich auf sie hinwies und bei der gleichen Gelegenheit den Dichtern, die Knittelverse machen wollten, das Studium verschiedener Dichter des sechzehnten Jahrhunderts, darunter auch des Hans Sachs empfahl. Merkwürdig nur, daß Goethe eben jetzt erst im Jahre 1773[1]) den Knittelvers in Briefen zu brauchen begann, zu einer Zeit also, wo von einer neuen Einwirkung des Gottschedianismus nicht mehr die Rede sein kann, während er in einem älteren Versbriefe, dem großen Schreiben an Friedrike Oeser, sich, durchaus im Banne einer Tradition, der sog. Mischverse bediente. Und so groß ist die Verwandtschaft mit jenem Müldenerschen Knittelvers nicht, daß wir die Annahme seiner Vermittlung nicht umgehen könnten. Das Wahrscheinlichste ist wohl, daß Goethe, nachdem er bei der Arbeit am Jahrmarktsfest den Knittelvers sich ganz zu eigen gemacht hatte, ihn nun selbständig auch in Briefen an die Stelle des Mischverses treten ließ; mag immerhin eine Reminiszenz an jene hier durch Müldener vertretene Tradition dazu gekommen sein, die er früher kennen gelernt haben kann, ohne sie sonderlich zu beachten. So ist die Frage also immer noch unbeantwortet: hat Goethe seinen Knittelvers dem Hans Sachsischen gegenüber völlig frei entwickelt oder steht zwischen ihm und dem Dichter des sechzehnten Jahrhunderts in metrischer Hinsicht doch noch ein Vermittler? Er müßte in Bezug auf die metrischen Verhältnisse Goethe viel näher stehen als Hans Sachs, und wir müßten wohl auch irgend eine Veranlassung erkennen, aus der Goethe sich gerade während der Arbeit am Jahrmarktsfest an diesen vermittelnden Schriftsteller gehalten hätte.

Beides trifft nun zu für einen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts. Die Aufgabe, die Goethe noch blieb, als er mit

[1]) Vgl. S. 86 Anm.

der Schilderung des eigentlichen Jahrmarktstreibens fertig war, war, wie wir sahen, die Abfassung des Estherdramas. Eines Dramas im Drama also, eines Dramas im Hans Sachsstil, zugleich aber eines Dramas, das eine auf die tiefste Stufe theatralischer Darstellung gesunkene Kunstgattung karikierend vorführen sollte. Diese Aufgabe hatte im siebzehnten Jahrhundert Andreas Gryphius im dritten Akte seines „Peter Squentz“ glänzend gelöst, indem er ein Drama von Pyramus und Thisbe im karikierten Hans Sachsstil von den alleruntergeordnetsten Darstellern vor einem hochansehnlichen Zuschauerkreise zur Aufführung bringen ließ. Wir haben nun freilich, soviel ich sehe, kein äußeres Zeugnis für eine Beschäftigung Goethes mit Gryphius. Aber es wird wohl niemand bezweifeln, daß Goethe thatsächlich vieles gelesen hat, wovon uns direkte Überlieferung nichts meldet. Der „Peter Squentz“ ist im achtzehnten Jahrhundert gewiß noch ein sehr bekanntes Stück gewesen, — wenigstens finden sich Anspielungen an vielen Orten; und so seh ich nicht ein, warum wir nicht annehmen sollten, daß er damals sich das Gryphische Drama gerade so gut geliehen hat, wie er sich Hans Sachsens Werke mit nach Hause nahm, wenn innere Gründe für die Bekanntschaft sprechen. Den einen dieser Gründe haben wir soeben vorgeführt, der andere ist metrischen Charakters, und so lenken wir wieder in den Gang unserer Untersuchung ein.

Gryphius' Pyramus und Thisbe ist bekanntlich ebenfalls in Knittelversen geschrieben, aber den Hans Sachsischen sind sie schon darum nicht eigentlich gleich zu setzen, weil es dem Dichter nicht lediglich auf eine Verspottung Hans Sachsens, sondern zugleich der Pritschmeisterpoesie ankam, die ihrerseits eine selbständig entwickelte Entartung der Kunstpoesie des sechzehnten Jahrhunderts darstellt. So finden wir denn bei ihm folgendes Mischungsverhältnis, wenn wir wieder die oben

aufgestellten fünf Rubriken zu Grunde legen; den in die erste Kolumne gestellten Ziffern für Gryphius sind zur Erleichterung des Vergleichs die schon oben ermittelten Zahlen der beiden Goetheschen Dichtungen, an vierter Stelle die des Hans Sachs beigegeben.

	Gryphius	Jahrm.	Brey	Sachs
Rein jambische 8- oder 9-Silbler	50	42	42	56
Gestörte " "	15	12	16	41
Verkürzte Verse	3	5	3	3
Verlängerte "	28	34	32	
" und zugleich gestörte Verse	4	7	7	

Mir scheint: die für die Annahme einer Anlehnung Goethes verlangte Übereinstimmung in dem Mischungsverhältnis ist hier so deutlich, daß man wohl schon darauf hin im Zusammenhang mit der oben festgestellten sachlichen Ähnlichkeit für eine Bekanntschaft Goethes mit Gryphius und eine unbewußte Herübernahme der metrischen Grundverhältnisse wird eintreten können. Und wenn wir ins Einzelne gehen, wird der Zusammenhang zum Teil ebenfalls deutlich. Außer Betracht bleiben die reinen Jamben, weil sie zu weiteren metrischen Beobachtungen keinen Anlaß geben, und auf der andern Seite die zu kurzen, sowie die zu langen und zugleich gestörten Verse: ihre Zahl ist zu klein, als daß wir an ihnen noch irgend welche Erscheinungen studieren könnten. Dagegen vergleichen wir zunächst die acht- oder neunsilbigen, aber gegen den jambischen Tonfall verstoßenden Verse bei Sachs, Gryphius und Goethe in Bezug auf ihre weitere Struktur. Und zwar prüfen wir erstens: in wie vielen Versfüßen Störungen vorkommen, in einem, zweien, dreien oder in allen vieren. Es ergiebt sich in Prozenten ausgedrückt das folgende Verhältnis:

	Hans Sachs	Gryphius	Jahrmarkt	Brey
Einmalige Störung . .	52	70	58	50
Zweimalige „ . .	39	23	26	35
Dreimalige „ . .	8	7	11	13
Viermalige „ . .	1	0	5	2

Diese Zahlen sprechen weder besonders für noch gegen die Mittlerschaft des Gryphius: der Grundcharakter der Zahlenreihen ist bei allen drei Dichtern derselbe[1]), und im einzelnen steht das Jahrmarktsfest Gryphius wie Hans Sachs gleich nah und gleich fern. Sehen wir dann zweitens darauf, auf welche Hebung die drei Dichter die Störung mit Vorliebe verlegen, so ergiebt sich hier das folgende Bild:

	Hans Sachs	Gryphius	Jahrmarkt	Brey
Erste Hebung .	38	38	28	58
Zweite „ .	30	30	33	27
Dritte „ .	22	22	26	12
Vierte „ .	10	10	13	3

Hier ist die Übereinstimmung zwischen Hans Sachs und Gryphius ja so absolut vollständig[2]), daß sich gar nichts ausmachen läßt; Goethe hat im Jahrmarktsfest dies regelmäßig

[1]) Besonders ist auch zu beachten, daß ich für Hans Sachs nur die „Hester" durchgezählt habe, die doch Goethe gewiß nicht allein gelesen hat. 1334 andere Verse (vier Fastnachtspiele) hat K. Helm bearbeitet (Z. Rhythmik der kurzen Reimpaare des 16. Jh. Heidelberger Diss. 1895); aus den Zahlenangaben, die er S. 80 f. in etwas anderer Anordnung macht, lassen sich für unsere Kategorie die vier Prozentzahlen 66, 27, 6, 1 berechnen, die, wie man sieht, den gryphischen noch bedeutend ähnlicher sind. Freilich muß man nicht vergessen, daß im Text für die Beurteilung der „Hester" die Goethesche Betonungsart zu Grunde gelegt ist.

[2]) Allzuviel darf man gerade auf das Absolute dieser Übereinstimmung nicht geben. Helms Zahlen (a. a. O. S. 70) heißen hier: 45, 26, 21, 9.

fortschreitende Zurückgehen innerhalb der drei ersten Hebungen (38, 30, 22), wie es sein Vorbild oder seine Vorbilder aufweisen, nicht getroffen, immerhin aber ebenfalls bei allen drei Hebungen eine Beteiligungszahl zwischen 20 und 40 aufzuweisen. Im „Pater Brey" beginnt dann schon die Emanzipation, die die überwiegende Zahl der Störungen auf den Anfang des Verses verlegt.

Es können ferner genauer auf ihre Eigenart die Verse untersucht werden, die die Grundsilbenzahl acht oder neun durch Hinzufügung von Senkungen verlängern. Hier muß Hans Sachs natürlich außer Betracht bleiben, weil er ja solcher Verse nur so verschwindend wenige bietet; es kommt also nur Gryphius in Frage, wodurch wir den Vorteil haben, daß wir uns nicht, wie bei Hans Sachs, an ein mit größerem oder geringerem Recht herausgegriffenes Einzelwerk, sondern eben nur an das Werk zu halten brauchen, von dem der Einfluß ausgegangen sein müßte. Und so fragt es sich: sind die Zahlen, die sich für dieses zweite Gebiet herausstellen, für beide Dichter so ähnlich, daß sich die Annahme eines Zusammenhanges empfiehlt? Untersuchen wir zuerst wieder die Anzahl der verlängerten Füße, die auf einen Vers kommen, so ergeben sich folgende Prozentsätze:

	Gryphius [1]	Jahrmarkt	Brey
In einem Fuß . . .	67	71	75
In zwei Füßen . . .	27	25	22
In drei Füßen . . .	6	4	3
In vier Füßen . . .	0	0	0

Und auf die zweite Frage: wie verteilen sich diese Zusatzsilben auf die einzelnen Versfüße? antworten folgende Ziffern:

---

[1]) Die paar bis ins Schauderhafte karikierten Verse nach der Art des allerletzten sind dabei nicht mitgezählt worden.

	Gryphius	Jahrmarkt	Brey
I. Jambus	13	9	11
II. „	30	30	39
III. „	32	39	31
IV. „	25	22	19

Ich glaube, die Ziffern beider Tabellen besitzen eine überzeugende Beredsamkeit. Wie bei Gryphius finden wir bei Goethe die Neigung, gerade so wie die Betonungsstörung so auch die Verlängerung in der Regel nur in einem Versfuß, öfters auch noch in zweien, nur ausnahmsweise noch in dreien eintreten zu lassen, keinesfalls aber an allen Stellen, und die Gleichheit dieser Neigung wird durch auffallend ähnliche Ziffern belegt. Und nicht minder deutlich zeigt es sich, daß die Tendenz, die Verlängerung — anders wie die Störung, die von der bevorzugten ersten Stelle langsam bis zur vierten zurückgeht — besonders dem zweiten und dritten Versfuß zuzuweisen, dann den vierten folgen zu lassen und den ersten am reinsten zu erhalten, bei Gryphius schon genau dieselbe wie bei Goethe ist. So scheint mir also Minor[1]) mit vollem Recht zu betonen, daß der moderne Knittelvers eigentlich gar nicht der Hans Sachsische Vers sei, sondern auf Gryphius zurückgehe. Die oben gegebenen Nachweise hoffen, den unmittelbaren historischen Zusammenhang aufgezeigt zu haben. Lassen sie sich aufrecht erhalten, so hat sich damit Goethes Jahrmarktsfest in der Geschichte der poetischen Form einen Ehrenplatz erobert: es bedeutet die Stelle, an der die so bedeutsame Übertragung zu Stande gekommen ist. So rechtfertigt sich wohl die Ausführlichkeit dieser metrischen Untersuchung; vielleicht bietet sie außerdem auch den Vorteil, daß

[1]) Neuhochdeutsche Metrik S. 333.

sie einen festen Anhaltspunkt für die chronologische Einordnung undatierter Knittelversdichtungen Goethes giebt.

Haben wir aber auf solche Art zunächst einen metrischen Einfluß des „Peter Squentz" auf das Jahrmarktsfest ermittelt, so können wir nun wohl nachträglich noch auf einen sachlichen hinweisen. Dem ursprünglichen Plan nach sollte gewiß nur an der zunächst freigelassenen Stelle ein Estherstück auf dem Jahrmarkt aufgeführt werden. Bei Gryphius aber ist die Einfügung des Pyramusdramas eine andere: es geht schon im zweiten Akt eine Verhandlung mit dem Spielleiter, Herrn Peter Squentz, vorher, und es findet im dritten die Vorstellung nicht in einem Zuge statt, sondern es sind mehr oder minder lange Unterbrechungen eingefügt, in denen auch das Publikum zu Worte kommt. Beide Anregungen hat sich Goethe zu Nutze gemacht. Er läßt dem Ganzen eine Scene voraufgehen, und zwar nicht unmittelbar, sondern so, daß sie von dem Estherspiel durch den Hauptteil des Jahrmarktstreibens getrennt ist und die Einleitung des ganzen Stückes bildet, eine Scene, in der sich der Spielleiter, hier der Marktschreier, mit dem Hauptvertreter des Publikums, dem Doktor, unterredet, so wie bei Gryphius sich ein wichtiger Teil der Unterhaltung zwischen Herrn Peter Squentz und dem König Theodorus abspielt. Peter Squentz rühmt sich dem König gegenüber, der vornehmste Mann in der ganzen Welt zu sein; der Marktschreier wagt es, den Doktor als Kollegen anzureden. Und ferner schiebt Goethe wenigstens zwischen den ersten und zweiten Akt des Estherspiels eine Zwischenscene ein, in der Spielleiter und Publikum zu Worte gelassen werden. Kein Wunder nun, daß in diesen beiden Auftritten der ursprüngliche Stil der Jahrmarktsscenen verhältnismäßig zurücktritt: an Stelle des Andeutenden, Schöneraritätenkastenmäßigen wird zumal in der Eingangsscene ein normal geführter Dialog

geboten, wie er bei Gryphius sich findet; anderseits ist an die Stelle der gryphischen Prosa der Knittelvers getreten, so daß man, wäre der metrische Unterschied nicht doch zu bedeutsam, an die Verwandtschaft mit Hans Sachsischen Fastnachtspielscenen denken möchte. — Endlich kann diese ganze hier vertretene Kombination, die die Truppe des Marktschreiers mit der Gesellschaft des Peter Squentz zusammenrückt, wohl auch der oben schon anderweitig gestützten Erklärung eine Hilfe sein, daß wir es auch bei Goethe mit einer wirklichen Schauspielertruppe und nicht mit einem Puppentheater zu thun haben.

Verfolgen wir nach dieser Abschweifung den Weg weiter, auf dem wir der formalen Beeinflussung Goethes durch seine älteren Vorbilder nachgingen, so würde, ehe wir vom rein metrischen zum rein sprachlichen Gebiet uns wenden, auf einem wichtigen Zwischenfelde Halt zu machen sein. Ich meine das Verhältnis der metrischen Accente innerhalb eines Verses zu den prosaischen Satzaccenten der gleichen Wortgruppe: inwieweit decken, inwieweit widersprechen sie sich? In einer gewissen Konstanz dieses Verhältnisses liegt ohne Frage ein wichtiger stilistischer Faktor des dichterischen Schaffens, eine persönliche Note; aber auch sie ist gewiß beeinflußbar von einer wenigstens zeitweilig übermächtigen fremden Ausdrucksweise. Eine solche Beeinflussung Goethes durch Hans Sachs oder Gryphius scheint mir aber kaum nachweisbar zu sein. Fassen wir nur das Bedeutsamste von diesen Verhältnissen ins Auge. In rein metrischer Hinsicht hat der Reimpaarvers naturgemäß die Tendenz, der letzten Hebung einen Hauptton zu geben: ihr Anteil am Reimband verleiht ihr eine besondere Schwere. Eine völlige Einheit von Metrik und Rhythmik wäre also erzielt, wenn auch der natürliche Accent der in einem Vers zusammengefaßten Worte in dem Reimwort seinen Höhepunkt erreichte. Damit soll keineswegs gesagt sein,

daß es das künstlerische Ideal wäre, wenn eine Reimpaardichtung durchweg den Hauptaccent auf die Reime legte, — im Gegenteil, gerade in der Abweichung von solcher Starrheit besteht das spezifisch Künstlerische; aber für die Untersuchung des individuellen Verhaltens jedes Dichters wird man doch von jenem Grundtypus auszugehen haben. Man wird berechnen können, wie groß der Prozentsatz der Reimzeilen ist, die auch den natürlichen Hauptton auf die letzte Hebung verlegen; man wird weiter die Prozentzahlen der vollkommen regelmäßigen Reimpaare, der in einer Hälfte der Regel entsprechenden und endlich der in beiden Hälften nicht am Schluß betonten Reimpaare festzustellen haben, und man wird schließlich angeben, in wie vielen Fällen der halbregelmäßigen Reimpaare der erste Vers, in wie vielen der zweite der Hauptregel entspricht.

Daß Goethe im Anfang des Jahres 1773 in Bezug auf diese Kategorien seine ihm eigentümliche Mischung aufzuweisen hatte, zeigt die auffallende Übereinstimmung der Ziffern, die sich für das „Jahrmarktsfest“ und für den „Pater Brey“ ergeben. Es finden sich nämlich:

	Jahrmarktsfest	Pater Brey
a) Reimbetonte Verse	54 Proz.	51 Proz.
b) Reimbetonte Reimpaare	22 „	27 „
c) In einer Hälfte reimbetonte Paare	51 „	48 „
d) Reimpaare ohne Reimbetonung .	27 „	25 „
e) Vers I reimbetont	63 „	62 „
f) Vers II reimbetont	37 „	38 „

Aber wenn man die entsprechenden Zahlen bei Hans Sachs, neben dessen „Esther“ ich hier noch ein blindlings heraus=

gegriffenes Fastnachtspiel (der Abt im Wildbad) heranziehe, und bei Gryphius berechnet, so findet man zwar merkwürdig ähnliche Ziffern für diese beiden Dichter; von den Goetheschen weichen sie aber wenigstens in den ersten vier Kategorien ganz erheblich ab. Es ergeben sich nämlich:

	Hans Sachs		Gryphius
	Esther	Abt im Wildbad	
a)	65 Prozent	64 Prozent	63 Prozent
b)	45 "	45 "	44 "
c)	40 "	39 "	39 "
d)	15 "	16 "	17 "
e)	67 "	62 "	63 "
f)	33 "	38 "	37 "

Es bliebe also nur die allerdings auffallende Ähnlichkeit in den Zahlen der beiden letzten Rubriken, die zumal zwischen dem gryphischen Pyramus und Thisbe-Drama und dem ihm nach unseren früheren Ausführungen metrisch eng verwandten Jahrmarktsfest geradezu völlige Gleichheit zeigt. Ob man nun aber hier an unbewußte Beeinflussung denken soll? oder ob es sich hier in allen Fällen um eine Art Normalzustand handelt? Die Konstanz des Verhältnisses $^2/_3$ zu $^1/_3$ fällt einigermaßen auf; die Übermacht des ersten Verses ist durchaus begreiflich, da er ja in den meisten Fällen zuerst geschaffen ist und somit gewöhnlich das wichtigere Reimwort enthalten wird. Aber erst Reimtonstudien allgemeinerer Art können solche Fragen entscheiden.

Eine andere Frage, deren Probleme ebenfalls auf dem Grenzgebiet zwischen Metrik nnd Stilistik liegen, ist die nach der Verwendung des Enjambements, und auch hier lohnt es sich wohl darüber zu sprechen, ob Goethe bei der Abfassung

des „Jahrmarktsfests" von der Eigenart der in Betracht kommenden andern Dichter, von Hans Sachs oder von Gryphius, beeinflußt worden ist. Reimpaare verlangen rein metrisch betrachtet wohl mehr als alle andern Versgebilde einen entschiedenen Einschnitt am Schluß der einzelnen Verse; das häufige Auftreten des Enjambements, der mehr oder weniger lückenlosen Fortführung des Sinnes über das Versende hinaus, verleiht einer Reimpaardichtung daher ein besonderes Gepräge. Nun ist Minor[1]) ganz gewiß zuzugeben, daß reines Enjambement keineswegs überall da vorliegt, wo kein logischer Einschnitt vorhanden ist, d. h. wo kein Haupt- oder Nebensatz vollendet ist, daß im strengsten Sinne eigentlich nur die Fälle in Betracht kommen, in denen eine Pause an solchen Stellen verlangt wird, wo sie im Prosavortrag weder durch den Sinn noch durch die Rücksicht auf den Atem geboten ist. Auf der andern Seite aber wird sich doch nicht leugnen lassen, daß ein entschieden merklicher Unterschied zwischen den Einschnitten besteht, die im zusammengesetzten oder zusammengezogenen Satz beim Ende eines Teilsatzes eintreten, und den Pausen, die innerhalb eines einfachen Haupt- oder Nebensatzes besonders mit Rücksicht auf den Vortrag wünschenswert sind; gerade so sind auch wieder jene Teilsatzeinschnitte unterschieden von den Pausen, die der Abschluß eines ganzen Satzgebildes mit sich bringt: eine gewisse Überführung des Sinnes ist ja auch bei den erstgenannten Einschnitten noch vorhanden. So wird man also für eine praktische Sonderung mindestens vier Gruppen unterscheiden müssen: 1. Satzabschluß = volle Pause. 2. Teilsatzabschluß = halbe Pause. 3. Satzeinschnitt = mögliche Pause. 4. Satzteileinschnitt = unmögliche Pause. Richtiger aber wird zunächst die erste Art als

---

[1]) Neuhochdeutsche Metrik S. 196 ff.

eine Hauptgruppe den drei andern als der zweiten, in drei Stufen aufsteigenden Hauptgruppe gegenübergestellt.

Will man nun die Behandlung des Enjambements in Goethes „Jahrmarktsfest" historisch beurteilen, so empfiehlt es sich, wieder daran zu denken, daß Goethe ja schon vor der Periode der Knittelverse in Reimpaaren gedichtet hat: die Alexandriner seiner frühesten Werke sind ebenfalls paarweise gereimt. Von vorn herein aber werden wir die Verhältnisse im Knittelvers und im Alexandriner nicht identifizieren dürfen: die größere Länge des Alexandriners wird es viel öfter ermöglichen, einen Satz innerhalb eines Verses zum Abschluß zu führen. Stellen wir nun nebeneinander die Prozentzahlen der jeder Sinnüberführung entbehrenden Versschlüsse, also der Gruppe I, für Goethes „Laune des Verliebten" und „Mitschuldige"[1]) und dann für das „Jahrmarktsfest", ferner für Hans Sachsens „Esther" und Gryphius „Absurda comica", so erhalten wir:

Laune	Mitschuld.	Jahrmarkt	Hans Sachs	Gryphius
68 Proz.	80 Proz.	49 Proz.	44 Proz.	66 Proz.

Auch diese Zahlen scheinen also wieder für eine Beeinflussung Goethes durch Hans Sachs zu sprechen. Wenn die Verhältnisse bei Gryphius denen der Goetheschen Alexandrinerstücke so ganz ähnlich sind, so erklärt sich das einigermaßen vielleicht dadurch, daß Gryphius ja abgesehen von seinen Lustspielen durchaus auch den Alexandriner handhabte und die Neigung für dessen starke Einschnitte ganz natürlich auch auf die Knittelverse übertrug. Goethes Verse machen, zumal im „Jahrmarktsfest", thatsächlich in Übereinstimmung mit Hans Sachs bei weitem nicht so den Eindruck des Gehackten, wie ihn die Verse der „Absurda comica" hervorrufen. Im

[1]) Die dreiaktige Fassung von 1769 ist gemeint.

„Pater Brey" hat dann Goethe auch wieder wenigstens die Zahl 60 Prozent erreicht.

Fragen wir nun, wie sich innerhalb der Unterabteilungen der zweiten Gruppe die Zahlenverhältnisse für die gleichen Dichtungen stellen, so finden wir:

	Halbe Pausen	Mögliche Pausen	Unmögliche Pausen
Laune des Verliebten . .	76 Proz.	12 Proz.	12 Proz.
Mitschuldige .	66 „	16 „	18 „
Jahrmarktsfest	61 „	39 „	0 „
Hans Sachs .	58 „	38 „	4 „
Gryphius . . .	82 „	14 „	4 „

Auch diese Zahlen berichten wieder, daß Goethe von der Alexandrinertechnik, deren Einfluß wir auch hier bei Gryphius deutlich spüren, bei der Abfassung des „Jahrmarktsfests" in die nächste Nähe Hans Sachsens geraten ist, dessen „Esther" wenigstens fast genau die gleichen Ziffern aufweist; nur das Enjambement im strengsten Sinne, das Gryphius mit Behagen kopiert, ist bei Goethe im „Jahrmarktsfest" vermieden; im „Pater Brey", der auch sonst wieder näher an die Alexandrinerlustspiele rückt, taucht es wieder auf.

Und endlich das eigentlich sprachstilistische Gebiet. Auch hier wird zunächst wieder das Verhältnis zu Hans Sachs in Frage kommen, und thatsächlich hat man sich bemüht, in der Sprache des jungen Goethe und im besondern auch im „Jahrmarktsfest" eine Reihe von Stilelementen auf Hans Sachsische Beeinflussung zurückzuführen. Wahl[1]) und besonders Hans Sachsens gründlichster Kenner: E. Goetze[2]) haben eine ganze Reihe solcher Übereinstimmungen zwischen Goethe

[1]) O. o. a. O. II, S. 17 f.

[2]) BFDH. 1895, S. 8* ff.

und Hans Sachs nachgewiesen und im wesentlichen auf die direkte Nachahmung des alten Nürnbergers durch den modernen Dichter zurückgeführt; hier haben wir uns natürlich auf die Punkte zu beschränken, die schon für das „Jahrmarktsfest" in Betracht kommen. Und da muß man sagen: ganz so einfach liegt die Sache doch nicht, daß Goethe einfach Hans Sachsische Stileigentümlichkeiten beobachtet und übernommen hätte. Zunächst die prägnanteste Kategorie: die Neigung zur Elision der Pronomina. Im „Jahrmarktsfest" tritt uns hier der folgende, durchaus charakteristische Zustand entgegen. Im Ganzen überwiegt, wenn wir die Zahl der Auslassungen des Pronomens mit der Zahl der an Stellen, wo sie auch fehlen könnten, vorhandenen Pronomina vergleichen, die Zahl der Auslassungen ganz entschieden (60 : 40 Prozent). Im Einzelnen tritt vor allem die Neigung hervor, das Pronomen der ersten Person unausgedrückt zu lassen, zumal im Singularis: beginnt das Spiel doch gleich:

„Werd's rühmen und preisen weit und breit";

aber auch das „wir" des Pluralis verschwindet gern. In der dritten Person ist es vor allem auffallend, wie Goethe das unpersönliche „es", verschmäht; aber auch als Demonstrativpronomen fällt es in der Überzahl der wenigen in Betracht kommenden Fälle unter den Tisch. Dagegen wird das Pronomen der zweiten Person („Du", „Ihr" und das „Sie" der Anrede) mit einer Ausnahme („Wirst nicht viel angeln") stets gesetzt. Dem gegenüber zeigt nun Hans Sachs zunächst überhaupt eine weit geringere Neigung zur Elision. Eine eingehende Untersuchung über dieses Gebiet des Hans Sachsischen Stils liegt nicht vor[1]; aber Stichproben werden ja durchaus für unsern Zweck ge-

[1]) H. Wunderlich hat sie sich ausdrücklich vorbehalten: Luthers Satzbau (München 1887) S. 6.

nügen. Das ganze Estherdrama enthält genau genommen nur drei Auslassungen; etwas entschiedener tritt die Elision in dem lebhaften Dialog der Fastnachtspiele auf — die sechs Stücke, die ich durchgesehen habe, weisen im Ganzen 45 Fälle auf —, jedenfalls aber ist der Unterschied gegen die Anwendung bei Goethe enorm. Und ebenso bietet sich im Einzelnen ein ganz anderes Bild. Die zweite Person, die bei Goethe so zurücktritt, liefert hier die weitaus größte Zahl der Auslassungen: 27 von den 45 Fällen; in der Esther fehlt in zwei der drei überhaupt in Betracht kommenden Stellen ein „Du". Die erste Person muß sich zwar auch nicht selten ohne Pronomen behelfen (in 16 der 45 Fälle); aber wohl hauptsächlich im Singular: eine Auslassung des Pronomens „wir" hab ich nicht entdecken können. Und die Auslassung des Pronomens der dritten Person tritt ganz zurück: in den sechs Fastnachtspielen ist sie zweimal, in der „Hester" einmal vertreten.

So ist es wohl schon von vorn herein unwahrscheinlich geworden, daß jener Zustand der Pronominalbehandlung bei Goethe geradezu eine Folge der Hans Sachslektüre Goethes sein könnte. Der Beweis läßt sich aber auch auf andere Art führen: Pronominalauslassung ist bei Goethe schon vor der Beschäftigung mit Hans Sachs zu beobachten. Lassen wir den vereinzelten, der Entstehungszeit nach ja nicht vollständig unverdächtigen Fall in der „Laune des Verliebten" (v. 131 „und könntest doch") bei Seite, so bietet die älteste Fassung des Berlichingendramas, die aus den letzten Monaten des Jahres 1771 herrührt, schon eine ganze Anzahl unverkennbarer Auslassungen; freilich können sie sich numerisch — es sind im ganzen Drama nur funfzehn — mit der Fülle des „Jahrmarktfests" nicht vergleichen. Aber im Ganzen bieten diese funfzehn Stellen, wenn wir ihre Verteilung auf die einzelnen

Pronomina betrachten, ein sehr ähnliches Bild, wie es uns beim „Jahrmarktsfest" entgegentrat: die Auslassung des Personalpronomens der ersten Person steht voran[1]), und zwar bleibt nicht nur „ich", sondern auch „wir" fort; in zweiter Reihe handelt es sich um das Pronomen der dritten Person; das Pronomen der zweiten dagegen ist hier auch nicht ein einziges Mal weggeblieben. Aber auch die Auslassung des „Du" hat Goethe nicht etwa erst Hans Sachs nachgebildet. Sie findet sich bereits auf einer der ersten Seiten der „Deutschen Baukunst", weiter in „Wandrers Sturmlied", im „Wandrer"[2]), im „Felsweihegesang" und in „Pilgers Morgenlied". So kommen wir also zu der Erklärung: Goethe hat die Auslassung des Pronomens nicht erst Hans Sachs nachgeahmt, sondern sie schon vorher gehandhabt. Die Beschäftigung mit dem Nürnberger Dichter, bei dem er sie ebenfalls vorfand, wurde dann nur die Veranlassung, sie viel intensiver anzuwenden als bisher; im Einzelnen aber schlug er nicht die Richtung ein, die Hans Sachs weisen konnte, sondern blieb auf den Wegen, die er schon vorher gehen gelernt hatte. So ist denn auch in der Umarbeitung des „Gottfried", im „Götz von Berlichingen", dessen Abfassung in die gleichen Monate fällt wie die des „Jahrmarktsfests", die Zahl der Pronominalauslassungen gegenüber dem „Gottfried" auf mehr als das Doppelte gestiegen: von 15 auf 39, und auch hier handelt es sich fast ausschließlich um „ich" und „wir", um „er", „sie" und „es", während sich nur zwei Stellen finden, an denen „du" oder „ihr" ausgefallen ist. Und anders sieht es dann

---

1) Sie findet sich auch in „Neue Liebe neues Leben" und im „Felsweihegesang".

2) Die Stellen aus dem „Wandrer" führt auch O. Erdmann an: Deutsche Syntax I (1886), S. 5.

eigentlich trotz erneuter Beschäftigung mit Hans Sachs auch im „Pater Brey" nicht aus.

So braucht denn die Frage nach dem eigentlichen Ursprung der Goetheschen Pronominalauslassungen im Rahmen einer Untersuchung über das „Jahrmarktsfest" nicht beantwortet zu werden. Angedeutet mag aber doch sein, daß ich mir diesen Ursprung nicht einheitlich denke. Die Unterdrückung des „ich" und des „wir" stammt schwerlich aus der Juristensprache, so nahe dieser Gedanke bei Goethe liegt, in dessen Klagschriften sie, wenn auch selten genug, thatsächlich vorkommt: nicht um „unerhörte Demut und Schamhaftigkeit" handelt es sich (um die Worte zu brauchen, mit denen Gottsched jene Kanzleistilerscheinung charakterisierte), sondern um Kraft und Energie. Wir werden es vielmehr mit den Ergebnissen früherer Lektüre von Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts zu thun haben, und vornehmlich wird an Luther mit seiner starken Neigung für die Auslassung des Pronomens zu denken sein[1]. Der Teuerdank dagegen ist ziemlich arm an solchen Elisionen, und die Lebensbeschreibung Gottfrieds von Berlichingen kennt sie gar nicht; doch mag die gerade hier stark ausgeprägte Neigung zur Inversion des Subjekts („und war sein erster Ausritt . . .") die Tendenz zur Auslassung des unpersönlichen „es" herbeigeführt oder befördert haben. Aber auch das Volkslied hat Goethen gewiß gelegentliche Auslassung der Pronomina empfohlen; das brauchen wir nicht nur zu vermuten, sondern können es beweisen. Wir besitzen Goethes Niederschriften von zwölf Volksliedern, sie stammen aus dem Sommer 1771, und hier notiert Goethe: „Hab ein bucklich Männel g'nomme"; „Was giebst mir lang zu trincken"; „Brach ihm sein Herz entzwey."

---

[1]) Auch eine etwaige Nachwirkung der Lektüre Geilers von Kaisersberg wäre erwägenswert.

Ist das Juristendeutsch also an dieser Stilerscheinung unbeteiligt, so hat es dagegen seinen entschiedenen Anteil an einem zweiten Sprachelement, das im „Jahrmarktsfest“ hervortritt und auf Hans Sachs zurückgeführt worden ist: an der Häufung der Fremdwörter und besonders der Wörter auf —iren. Thatsächlich enthält das „Jahrmarktsfest“ auffallend viele solcher Wörter im Reim, nämlich elf (cujoniren, amüsiren, curiren, ennujyren, jubiliren, exterminiren, perschwadiren, modifiziren, recktifiziren, combiniren), thatsächlich bietet auch Hans Sachsens Estherdrama allein wenigstens sechs (regiren, guberniren, pankatiren, thurniren, revociren, declariren). Trotzdem wäre es auch hier falsch, an eine einfache Nachahmung Hans Sachsens durch Goethe zu denken: schon im „Gottfried von Berlichingen“ ist an Wörtern wie „disputiren, deplaciren, kuriren, molestiren, residiren, deklamiren, protocolliren, cujoniren“ kein Mangel, — sie stammen wohl aus der Rechtssprache, wie sie Goethe auch in seinen eigenen Eingaben handhabte, wo es von „submittiren, tractiren, annulliren, protocolliren, attestiren, suppliren, charakterisiren, paradiren, acquiriren“ usw. wimmelt. Der Hergang ist also auch hier der: Goethe tritt bereits vorbereitet an eine Hans Sachsische Stilerscheinung heran, sie fällt ihm nun natürlich besonders auf, und er wendet sie jetzt in verstärktem Maße an, aber nicht indem er Hans Sachsische Fremdwörter übernimmt, sondern indem er die ihm und seiner eigenen Sphäre gebräuchlichen häuft. Hans Sachs nachgebildet ist nur die Verwertung für den Reim.

Alles andere, was in Goethes Sprache mit der Sprache Hans Sachsens zusammengebracht worden ist, findet sich im „Jahrmarktsfest“ noch nicht oder nur ganz vereinzelt: so die doppelte Negation als Verstärkung der einfachen und die Ersetzung der Verbalform durch den Infinitiv mit der ent-

sprechenden Form von „thun“ — die erste Konstruktion ist einmal (v. 198), die andere zweimal (v. 224 und 254) im Jahrmarktsfest zu finden. In beiden Fällen aber ist es nicht statthaft, an eine sprachliche Beeinflussung durch Hans Sachs zu denken, dem ja beide Eigentümlichkeiten gewiß nicht fremd sind: die Umschreibung mit „thun“ ist Goethe vom Volkslied her geläufig, wie sie sich denn in den von ihm 1771 aufgezeichneten zwölf Nummern sehr häufig findet; die volkstümliche Konstruktion der doppelten Negation hatte er schon in der „Laune des Verliebten“ (v. 311) gebraucht. Auch hier ist Hans Sachsens Einfluß vielmehr nur der, daß die Urwüchsigkeit seiner Ausdrucksweise Goethe dazu führt, ihm schon geläufige Elemente volkstümlichen Stils zur Anwendung zu bringen.





Theater und bildende Kunst.

An der Verwandlung des Schönerariätenkastenmotivs in das dramatische Bild des Jahrmarktsfests hat gewiß auch das lebendige Theater seinen Anteil. Nicht sowohl an der dramatischen Verwertung des Guckkastens überhaupt: denn wir haben gesehen, wie sich die Übersetzung ins Dramatische selbstständig in Goethes Seele vollzog. Sonst könnte man darauf hinweisen, daß just im Jahre 1772 eine komische Operette „Amors Guckkasten" hervorgetreten ist, deren Text von J. B. Michaelis, deren Musik von Christian Gottlob Neefe herrührt[1]). Übrigens handelt es sich in dieser Operette doch um etwas ganz anderes als bei Goethe. In einer Art Prolog freilich, den Komus singt, möchte man zunächst etwas ähnliches erkennen wie in Goethes späterem Prolog: eine Art Aufforderung nämlich, die nun folgenden dramatischen Vorgänge wie die wechselnden Bilder des Guckkastens aufzufassen:

He! He!
he! Raritäten, lieblich zu schauen,

---

[1]) Leipzig bei E. B. Schwickert 1772. Exemplar im Besitz des Herrn Dr. Max Friedländer in Berlin. Hier nur die Liedertexte; die ganze Operette: Michaelis, Poetische Werke (Wien 1791) 4, S. 11 ff.

schöne Raritäten, lieblich zu schauen:
Püppchen und Puppen,
Herren und Frauen,
Männer und Jungferchen,
Wittwer und Weiber,
Götter und Götterchen,
Täubchen und Täuber.
Ha, hi, ha! Tralalala.

Thatsächlich aber folgt dann eine Anzahl der üblichen, anakreontisch aufgeputzten Götter- und Hirtenscenen, in denen es sich um Liebe und Küsse handelt, und der Abschluß der höchst harmlosen Intrigue wird wie in einer allgemeiner gehaltenen „flüchtigen Erzählung" des gleichen Verfassers[1]) durch die Vorführung von Amors Guckkasten herbeigeführt, in dem die hineinblickenden Hirten und Mädchen berühmte Liebespaare sich bewegen sehen, während die Zuschauer im Theater sich mit einer gesungenen Schilderung begnügen müssen. An die Stelle der elegischen Verwertung der „Raritäten", die wir früher bei Michaelis beobachtet hatten, ist die Ausbeutung in der Richtung des Pikanten getreten. So handelt es sich hier also um ein zufälliges Zusammentreffen.

Dagegen kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß Goethe bei der Wahl des Jahrmarktsmotivs nicht nur von der lebendigen Anschauung, sondern auch von der Bühnentradition beeinflußt worden ist. Denn einmal ist diese Tradition so bedeutend und hat in so vielen erfolgreichen Werken des achtzehnten Jahrhunderts Ausdruck gefunden, daß wir schon an und für sich behaupten können: Goethe muß ihre Bekanntschaft gemacht haben; ferner aber läßt sich sogar nachweisen, daß einige Glieder der Kette der Goetheschen Sphäre im be-

---

[1]) Werke a. a. O. 2, S. 109 ff.

sondern nahe gebracht worden sind.[1]) Als der minder bedeutsame, wenn auch immerhin beachtenswerte von den beiden Belegen, die sich dafür geben lassen, erscheint mir der Umstand, daß im Jahre 1764 zu Frankfurt a. M. eine italienische Oper „Der Jahrmarkt zu Malmantille" gespielt worden ist,[2]) über die ich näheres nicht zu berichten weiß. Mehr als der bloße Titel ist auch für das zweite Stück nicht anzuführen das wir in die unmittelbarste Nähe des jungen Goethe rücken dürfen. Aber hier handelt es sich erstens um das Jahr 1769, um eine Zeit also, mit der wir der Abfassungszeit des Goetheschen „Jahrmarktsfestes" bedeutend näher kommen, und zweitens um einen Titel, dem Goethes Bezeichnung „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" so ähnlich ist, daß man wird geneigt sein dürfen, letztere für eine unbewußte oder bewußte Variante des älteren Titels zu halten. In den „Pflichten des christlichen Dichters in dem Dramatischen", die der Frankfurter J. C. Kölbele 1769 veröffentlichte[3]), heißt es auf S. 24 f: „Auch die Anordnung der Büne gegen die Sitten=

---

[1]) Es ist Minors Verdienst, im Gegensatz zu der sonst so einseitigen Jahrmarktsfestforschung längst auf die Bedeutung dieser Bühnentradition hingewiesen zu haben; leider an so verstecktem Platze, daß der Hinweis unbeachtet blieb und auch mir erst während der Durchführung meiner eigenen Sammlungen zu Gesicht kam: bei Gelegenheit einer Rezension der Düntzerschen Abhandlungen zu Goethe im ADA. 13, S. 174 f. Mir war der Schillersche „Jahrmarkt" (s. u. N. 31) entgangen. Es fehlt dieser glücklichen Entdeckung freilich noch das Zwingende, denn Minor nennt nur die unten unter N. 19, 20, 24, 28, 31, 32 angeführten Jahrmarktsstücke: hauptsächlich also nachgoethesche Werke, die man erst durch den Nachweis einer bedeutend älteren Tradition von dem Verdacht befreit, ihrerseits durch Goethes Jahrmarktsfest beeinflußt zu sein.

[2]) Vgl. E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main = AFrankfurtG. 9 (1882) S. 506.

[3]) Über diesen Romanschreiber und Moralphilosophen und die Be=

besserung. Die Mis Sara zum Vorspiele, und ein Baron Zwickel, oder Kayser aus dem Monde, zum Nachspiele. Wie lange bleiben hier die guten Rürungen der Zuschauer? Zwischen den Empfindungsvollen Aufzügen der Zayre buntschäckigte Tänze. Was würket dis in den Gemütern? Heute die Minna von Barnhelm und morgen den Jahrmarkt von Rumpelsdorf." Jahrmarktsfest von Rumpelsdorf — Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Engverwandte Ortsnamen der gleichen Bedeutung, beide durch den Zusammenhang hier mit Rumpelkammer dort mit Plunder die äußerste Erbärmlichkeit des vorgestellten Schauplatzes andeutend. Eine Reminiszenz an dieses burleske Nachspiel wird bei Goethe die Wahl des dramatischen Jahrmarktsbildes mitbeeinflußt und den Namen des vorgeführten Ortes bestimmt haben. Da dieses Stück aber bis auf den durch Kölbeles Rüge überlieferten Titel verschollen ist, wird es unsere Aufgabe sein, die Reihe der erhaltenen Jahrmarktsstücke[1]) zu durchmustern und aus dem, was allen gemeinsam ist, zu entnehmen, was Goethe wohl dem „Jahrmarkts zu Rumpelsdorf" abgewonnen haben kann. Übrigens ist bei der Bedeutung des französischen Theaters in Frankfurt und dem konservativen Charakter seines Repertoirs auch die direkte Bekanntschaft Goethes mit einem der französischen Jahrmarktsdramen durchaus nicht ausgeschlossen.

I. Italien.

1. 1618. Michelagniolo Buonnarotti der Jüngere, La fiera. Commedia. Gespielt zum Carneval 1681 im Teatro

---

achtung, die er in Goethes Kreise fand, vgl. E. Mentzel, Der Frankfurter Goethe (Frankfurt 1900) S. 56 f.

[1]) Die folgende Liste macht übrigens keinesfalls den Anspruch darauf, vollständig zu sein, sondern läßt dem, der das Motiv einmal um seiner selbst willen behandeln wird, gewiß noch eine Nachlese übrig. Nach englischen Stücken z. B. habe ich garnicht gesucht.

della Sala gran degli Ufizj in Florenz; gedruckt zusammen mit des Verfassers Komödie „La Tancia" und Anmerkungen zu beiden Stücken von A. M. Salvini: Florenz 1726, Folio.

2. 1764, am 7. April Aufführung zu Frankfurt am Main: Der Jahrmarkt zu Malmantille, eine kurtzweilige Opera von den Italiänischen Sängern vorgestellet. Vgl. o. S. 113.

3. 1796 (?). La fiera delle fate. Farsa. Gedruckt Venedig 1796 in Bd. 5 der Sammlung „Il teatro moderno applaudito". Übersetzt aus dem Französischen.

II. Jesuitentheater.

4. 1697. Dominique de Colonie, Tragédies et œuvres mélées en vers français. Lyon 1697. Darin als Zwischenspiel zu einer Tragödie „Germanicus" ein Ballet: „La Foire d'Augsbourg ou la France mise à l'encan".

5. 1711 zu Wien gespielt: Joseph Pogatschnigg, Nundinae deorum. Inhaltsangabe bei A. v. Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens (1899) S. 38.

III. Frankreich.

6. 1695. Dancourt, La foire de Besons, Comédie. Ein Akt. Gedruckt: Dancourt, Pièces de théâtre. 1 (Brüssel 1698), p. 65 ff. In neuer Bearbeitung mit Ballets von Panard und Favart am 11. Sept. 1736 (35?) wieder aufgenommen.

7. 1695, 26. Dezember im Hotel de Bourgogne zuerst aufgeführt von den Comédiens Italiens du Roy: Regnard und Dufresny, La Foire de St. Germain. Comédie en trois actes. Gedruckt bei Gherardi, Le théâtre italien (Amsterdam 1701) 6, p. 173 ff., Musikbeigaben p. 9 ff. und in Regnards Werken z. B. Ausgabe Paris 1790: 6, S. 159 ff.

8. 1696, 19. Januar gespielt von den comédiens français: Dancourt, La foire Saint Germain, Comedie. Ein Akt. Gedruckt a. o. (N. 6) a. O. 2, p. 167 f.

9. 1696, 19. März aufgeführt wie o. N. 7: Regnard und Dufresny, La suite de la Foire de St. Germain ou les momies d'Egypte. Gedruckt Gherardi S. 269 ff., Musikbeigaben p. 13 ff.; Regnard a. a. O. 6, S. 311 ff.

10. 1708, 2. Sept. (Datum nach Montry, Tablettes dramatiques, Paris 1752) aufgeführt auf dem Théâtre français: Le Grand, La foire Saint-Laurent, Comédie. Ein Akt. Musik von Grandval dem älteren. 15 Mal gespielt. Gedruckt Le Grand, Œuvres 1, (Paris 1770) S. 193 ff.

11. 1710 von Dominiques Truppe auf der Foire St. Laurent gespielt: Dominique, La foire galante. Parodie en trois actes, avec des divertissements de ballet. Vgl. Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain 2 (Paris 1743), p. 216 (von Parfaict). Wahrscheinlich Pantomime.

12. 1714 aufgeführt auf der Foire de Saint-Laurent: Le Sage, La Foire de Guibray, Prologue (eine Art komische Oper, aber nach bekannten Melodien). Gedruckt Le Sage, Œuvres choisies 12 (Amsterdam 1783), S. 45 ff. und Théâtre de la foire, Bd. 1.

13. 1722 ebenda aufgeführt: Le Sage, La foire des fées, Pièce en un acte. Gedruckt Théâtre de la foire 5, p. 365 ff. Notenbeilage S. 54 ff. (Musik von Mouret) und Le Sage, Œuvres 14, p. 221 ff.

14. 1730 am 11. September von Dominique und Romagnesi (comédiens italiens du Roy) aufgeführt: La foire des poètes. Prologue. Gedruckt Nouveau théâtre italien 8 (Paris 1753 ff.), p. 5 ff.

15. 1738, zuerst am 1. Oktober gespielt: Panard, La

foire de Boulogne. Opéra comique d'un acte. Vgl. Parfaict a. a. O.

16. 1742 am 28. Sept. auf der Foire St. Laurent gespielt: Panard und Fagan, La Foire de Cythère. Opéra comique en un acte. Vgl. de la Porte et Chamfort, Dictionnaire dramatique I (Paris 1776), p. 513.

17. 1786. In Brüssel gespielt: La foire de village. Komische Oper in zwei Akten. Musik von Vitzthumb. Vgl. Clément & Larousse, Dictionnaire des opéras (Paris 1897) S. 475.

IV. Deutschland.

a) Hamburg.

18. 1710. Le bon vivant, Oder die Leipziger Messe / In einem Singe- und Lust-Spiel Auff dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet. Im Jahr 1710. Hamburg, gedruckt bei Johan Niclas Gennagel. (Exemplar Berlin, Kgl. Bibl. Musik T 3020, 5).

19. 1725. Der Hamburger Jahr-Marckt / Oder der Glückliche Betrug / In einem schertzhafften Sing-Spiele Auf dem Hamburgischen Schau-Platze Vorgestellet. Im Jahr 1725. Gedruckt mit Stromerschen Schrifften. (Exemplar Berlin, Kgl. Bibl. Musik T 3020, 3). Text von J. Ph. Praetorius, Musik von R. Keiser.

20. 1739. Der Jahr-Marckt von St. Germain zu Paris / In einem Singe-Spiele / zum Carneval Anno 1738 auf dem Hamburgischen Schau-Platze fürgestellet. (Exemplar Berlin, Kgl. Bibl. Yp 5227, N. 38). Text von Chr. G. Wend, Musik von verschiedenen Komponisten.

b) Wien.

21. Nach 1710 (vgl. o. Nr. 18) gespielt im Kärntnerthor-

theater: „Le Bon Vivant. Der Leipziger Jahrmarck / Sonsten Die so genannte Michaels-Messe. Oder Der vagirende Student Sausewind. Nebst den Weiblichen Stuben-Purschen. Mit Horatio verliebten Mühl-Knecht von Lützen / auch Hannß-Wurst und Scapin, lustigen Famulis und tollen Nacht-Schwermern der Studenten. Und zwar heunte Donnerstag den 22. Julii / der Anderte Theil: Die erkannte Untreu der Weiber / und Mann dreyer Weiber / erdichte Blindheit der Crystall-Gugerey. Oder Die Comœdie in der Comœdie. Mit Hannß-Wurst / dem kurtzweiligen Bestraffer seines bösen Weibs / und Scapin einem eyfersüchtigen Mit-Buhler. Componirt von Ferdinand Felix Ellensonn". Theaterzettel, nachgebildet bei Weilen a. o. (N. 5) a. O. zu S. 136.

22. Um 1730: „Der Verliebte Tandel-Markt". Vgl. Weilen S. 145.

23. Um 1760: Carolus Richter, „L'Amour peintre oder die mahlende Liebe. Sonsten der Jahr Marck in N: oder die seltsame Jungfer Lotterie mit HW dem Galonirten Mahler, unglückl. Spieller lächerlichen glückshaffner possierlichen arzten und lustigen ober Kellner und Colombina dem rafinirten und biß zum sterben Verliebten Stuben-Mädl." Vgl. Weilen S. 146 f.

24. 1795. Die Marionettenbude oder der Jahrmarkt zu Grünwald. Einen Hinweis auf diese komische Oper gab R. M. Werner: GoetheJb. 1, S. 184 f. Der dort noch nicht ermittelte Verfasser des Librettos ist K. F. Hensler, den Musikern besonders als Verfasser des Textes zum „Donauweibchen" bekannt. Musik von Th. Weigl (nicht wie in Riemanns Opernhandbuch S. 239 wohl nach Gerbers Neuem Tonkünstlerlexikon 1813/14 berichtet ist, auch von W. Müller. Erste Aufführung am 17. März 1795 zu Wien in der Leopoldstadt; noch 1816 in Graz gespielt. Text gedruckt Amster-

dam 1798, wohl für eine Aufführung der sog. Hochdeutschen jüdischen Gesellschaft[1]).

e) Übriges Deutschland.

25. Spätestens 1729. Ch. F. Henrici (Picander), Die Leipziger Messe. Drama per Musica. Gedruckt in H.s Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten 2 (Leipzig 1729) S. 554—9.

26. 1769 (?) Der Jahrmarkt von Rumpelsdorf. Vgl. o. S. 114.

27. 1772/73 Goethe, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Gedruckt 1774.

28. 1776 am 7. Dezember zuerst am Gothaer Hoftheater gespielt (Hodermann S. 174): F. W. Gotter, Der Jahrmarkt (auch Dorfjahrmarkt). Komische Oper in zwei Aufzügen. Musik von Benda. Repertoirstück der meisten Bühnen, allein in Gotha elf Male gegeben. Gedruckt zuerst Leipzig 1778.

29. 1776. Die Dorfkirmse, Oper von Schinkoch, Pachter zu Volkerrode, Nach Goedeke 2⁴, S. 308 enthalten in Heinrich Wagners „Neuester Sammlung von Theaterstücken" (Frankfurt a. Main 1776 ff.) Bd. 1.

30. 1778. Der Jahrmarkt, Singspiel von J. Michl (München). Vgl. H. Riemann, Opernhandbuch (1887) S. 259. Ein Exemplar vermochte ich trotz freundlicher Unterstützung des Herrn Privatdozenten Dr. Max Friedländer in Berlin und des Herrn Prof. Dr. Adolf Sandberger in München nicht aufzutreiben.

31. 1779. Schiller, Der Jahrmarkt. Singspiel. Ver-

---

[1]) Die Mitteilungen über diese jüngste Oper beruhen größtenteils auf freundlichen Angaben des Herrn Buchhändlers Albert Schatz in Rostock.

loren. Vgl. hist. krit. Ausgabe 1, S. 45. Minor, Schiller 1 (1890), S. 191, 563.

32. 1796. Klamer Schmidt, Der Jahrmarkt zu Halberstadt. Komische Operette. Der Geburtstagsfeier der Gräfin Anna Stolberg gewidmet. Gesänge daraus gedruckt in Klamer Schmidts Leben und auserlesenen Werken 1 (1826), S. 406 ff. Dazu ist zu vergleichen desselben Autors „Jahrmarkt des Lebens" vom 2. April 1802 (a. a. O. S. 434 f.) und „Jahrmarktslied eine Tyrolerin" vom 18. März 1803 (a. a. O. S. 440 ff.)

Mit der Dichtkunst steht diese ganze Litteratur, soweit wir sie beurteilen können, beinahe ausnahmslos nur im allerlosesten Zusammenhang: sie ist durchaus ein Produkt des Theaters. Denn schon in den ältesten mittelalterlichen Formen dieses sozialen Spiels, in dem man auf typisierend-naturalistische Art den lieben und besonders den unlieben Nächsten vorführte, zeigen sich begreiflicherweise wenigstens Vorstufen der Jahrmarktsdarstellung. Jener oben (S. 65) psychologisch verwertete Vergleich der ununterbrochenen Reihe hintereinander aufgesagter Verkäufersprüchlein, die uns die Urform des Goetheschen Jahrmarkts zu bilden schien, mit der allereinfachsten Form des Nürnberger Fastnachtspiels vor Hans Sachs, nämlich der Revue, findet insofern hier noch nachträglich eine gewisse Stütze für seine Berechtigung, als thatsächlich zu Nürnberg in Hans Rosenplüts Tagen eine solche Revue der Verkäufer als Fastnachtspiel vorgeführt worden ist[1]: der Nürnberger „Ausruf" ist hier zum „Drama" geworden. Eine ganze Anzahl von Hausierern mit den üblichen Fastnachtspiel-

[1]) Fastnachtspiele her. v. A. v. Keller N. 50 = N. 105. V. Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele (1896), S. 208 spricht das Spiel gewiß mit Recht dem Rosenplüt ab.

namen: Fleuchdenzol, Lantschalk, Schlauraff usw. tritt auf, und jeder giebt zuerst seinen wirklichen Ruf in ungebundener Rede und dann noch eine Anzahl von Reimpaaren zum besten: „Hausmeid, die alten korb herauß!“, „Hole hipp!“, „Heiß speckkuch!“, „Haderlump“, „Kessel, pfannen machen!“, „Zen außprechen“ und so fort. In andern Fastnachtspielen, auch noch bei Hans Sachs, tritt der quacksalbernde Arzt mit seinem Gehülfen auf und kuriert die Bauern.

Die moderne Gestaltung des Stoffes aber scheint mir an anderer Stelle ihren Ausgang zu nehmen, in dem gelobten Lande des volkstümlichen Theaters: in Italien. Freilich: einen direkten Beweis vermag ich nicht zu liefern. Es mag an meiner Nichtfachkenntnis liegen, daß ich kein italienisches Jahrmarktsspiel aus der commedia dell' arte nachweisen kann, vielleicht aber auch an der ja so ungemein mangelhaften Überlieferung ihres Repertoirs. So muß denn der Versuch eines indirekten Beweises genügen. Immerhin läßt sich zunächst das Vorkommen wichtiger Figuren des Jahrmarktstreibens auch auf der volkstümlichen Bühne Italiens darthun: unter den Scenarien des Flaminio Scala befindet sich ein Entwurf „La Fortuna di Flauio“[1]), und hierin erscheint Gratiano, der sonst meist geradezu der Doktor ist, als ciarlatano, mit ihm Arlecchino als sein Kompagnon, und beide errichten „un banco lungo“ und verkaufen dort oben ihre Ware. Es ist ferner bezeichnend, daß das älteste geradezu den Jahrmarkt behandelnde Drama aus Italien stammt. Mit der volkstümlichen commedia dell' arte hat das Werk freilich nichts zu thun, indem der Neffe des großen Michelagniolo des Oheims Neigung fürs Kolossale auf das dramatische Gebiet übertrug: diese 30000 didaktisch-dramatischen

[1]) Flaminio Scala, Teatro (Venedig 1611) N. 2.

Verse, die den äußersten Gegensatz zu Goethes Lakonismus darstellen und die die bedauernswerten Florentiner in einer fünftägigen Aufführung über sich ergehen lassen mußten, führen zwar auch Verkäufer aller Art und unter anderm auch ein Bänkelsängerpaar vor, die sich vor dem allerbuntscheckigsten Publikum produzieren, aber hier ist alles so unvolkstümlich wie möglich, und in allegorisch-didaktischer Langeweile, in der Ausstattung mit endlosen Chorgesängen wird das Äußerste geleistet. Immerhin ist es nicht undenkbar, daß der Verfasser hier ein populäres Motiv der Stegreifkomödie benutzt und nur ganz und gar ins Kunstmäßige gewandt hat. Für die Existenz eines solchen Motivs wird man ferner aufs Jesuitendrama verweisen dürfen, das ja allerdings sein Material aus aller Herren Ländern nimmt, in erster Reihe aber doch durchaus im italienischen Theater wurzelt. Der „Götterjahrmarkt" des Wiener Jesuiten Joseph Pogatschnigg vom Jahre 1711 könnte freilich, wenn wir lediglich auf das Datum sehen, schon von den französischen Jahrmarktswerken beeinflußt sein; auch ein ins Allegorische gewandtes Stück übrigens: die Jahrmarktsbudeninhaber sind die olympischen Götter, die freilich nicht mehr ernst genommen werden, aber trotzdem noch dazu zu dienen vermögen, volkstümliche Moral an den Mann zu bringen; die Götter verkaufen ihre Waren aber nur an solche, die mit echten, in ehrlicher Arbeit erworbenen Münzen zahlen und lassen daher alle Käufer: Irus, Autolycus, Reichlinus usw. (die Käufer sind in dem Stück eigentlich die Hauptpersonen) bis auf die eine Amaryllis unverrichteter Dinge abziehen. Größere chronologische Schwierigkeiten würde es schon machen, den leider nicht zugänglichen „Jahrmarkt von Augsburg" des Lyoner Jesuiten Dominicus de Colonia auf die Pariser Jahrmarktsdramen zurückzuführen; wenn wir dazu nehmen, daß einzelne Markttypen (der Markt-

schreier) und Marktscenen (bettelnde Diebe, Gerichtsdiener, Kaufleute, z. B. Tabakshändler) schon viel früher bei Jesuiten vorkommen: bei Pontano[1]) und in den Dramen „Iracundia morosa per iocum temperata“ (1672) und „Humilis patientia“ (1692), so wird man geneigt sein, an älteren Ursprung und am einfachsten an italienische Herkunft zu denken. Und auf das gleiche Heimatland weist endlich wohl der Umstand hin, daß die Mehrzahl der aus Paris stammenden Stücke, von denen wir nun zu sprechen haben, aus dem Kreise der „Comédiens italiens“ herrührt, die ja thatsächlich alte Traditionen aus Italien nach Frankreich verpflanzt haben.

Hier bei den italienischen Komödianten Frankreichs also nimmt die das ganze 18. Jahrhundert erfüllende Jahrmarktsdramatik den deutlich sichtbaren Anfang, und so erweist sich die Berechtigung des an die Spitze der ganzen Betrachtung gestellten Satzes, daß wir es in dieser ganzen Produktion mit einem rechten Erzeugnis des Theaters zu thun haben. Denn diese italienisch-französische Bühne ist bekanntlich ein Unternehmen, in dem die Theaterei alles Dichterische zum Teufel gejagt hat und mit eigenen, oft glänzenden Mitteln wahre Orgien feiert. Allerdings: das Stück, das in unserer Überlieferung die Reihe eröffnet, Dancourts „Foire de Besons“ stammt vom Theâtre français; einmal aber mag es sich auch hier schon um ein Motiv gehandelt haben, in dem um der Gunst des Publikums willen ein beliebtes Motiv der Konkurrenzbühne entnommen war, und ferner spielt hier das eigentliche Jahrmarktstreiben noch kaum eine Rolle: eine ziemlich schablonenhafte Liebesintrigue spielt sich auf dem Jahrmarkt von Besons ab; die Verkäufer treten nicht auf, „c'est une espece de Bal de Campagne, où on laisse entrer

---

1) Weilen a. a. O. S. 35.

tous les Masques," où ... „les curieuses de Paris se fournissent pour l'Automne", c'est une foire „pour les soupirans. Les Dames qui veulent faire emplete viennent icy dans la prairie voir danser, sauter, gambader, trotter, galoper ce qu'il y a de jeunes gens". Hier ist also von dem eigentlichen Markttreiben noch nicht die Rede; aber der glänzende Erfolg selbst dieser Rudimente des alten Motivs veranlaßt die Italiener, es nun ihrerseits energisch aufzunehmen. Das Motiv des Jahrmarkts erweist sich als eine ausgezeichnete Gelegenheit, die unerhörtesten Theaterkünste vor das Publikum zu bringen. Das gilt nicht sowohl von dem Einakter, in dem die Italiener unmittelbar an Dancourts Posse anknüpfen: „Le Retour de la Foire de Besons" (Gherardi, Théâtre italien 6, S. 133 ff.): hier haben wir wenigstens einen, aber eben auch nur einen Verkäufer: einen von der Messe zurückkehrenden Fächer- und Tabatierenhändler und ferner eine Anzahl ebenfalls heimkehrender „Masken", von denen bei Dancourt nur im Dialog die Rede gewesen war. So ist schon dieses Jahrmarktnachspiel in einem anderen freilich als dem Goetheschen Sinne ein Maskenspiel, ein „Schönbartspiel", und an eine tiefere Erfassung des Motivs möchte man fast glauben, wenn man Leonore-Colombinens Worte liest: „. . . ce monde est une Foire, où chacun paroist deguisé. L'hypocrisie sous le Rabat et les cheveux courts; la fourbe sous la Robe; et la Fortune sous la Mandille". Aber gleich das nächste Jahrmarktstück der Italiener führt davon ab und vollkommen in das Reich der Theaterei. Hatten sie sich in jenem Einakter mit einem leisen Nachklang der fremden Jahrmarktsherrlichkeit begnügt, so führten sie nun in einem fünfaktigen Stück, das Regnard und Dufresny zusammengestellt hatten, mitten auf einen neuen Jahrmarkt, auf den Jahrmarkt von St. Germain, der den

Parisern am nächsten lag, und errangen damit einen beispiellosen Theatererfolg. Man wird sich von diesem Stück, das von all den Jahrmarktsstücken relativ am höchsten steht, am ehesten einen Begriff machen, wenn man unsere modernen Berliner Possen denkt, in denen eine an sich vollständig gleichgiltige Handlung nur den Zweck erfüllt, ihre Träger und damit auch das Publikum durch die wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Reichshauptstadt zu führen, in denen z. B. irgend jemand gesucht wird. Hier ist es das Liebespaar Octave-Angelique, das von dem Doktor, der das Mädchen zuerst mit sich selbst, dann mit dem üblichen Provinzialen verheiraten will, vergeblich an allen Hauptvergnügungsstätten des Jahrmarkts aufgespürt werden soll; schließlich wird der Doktor natürlich mit List zum Konsens gezwungen. Dabei überwuchert das Episodische und wird so sehr Selbstzweck, daß wir oft die Handlung ganz vergessen; ihre krause Führung wird durch die fortwährende Maskierung noch schwieriger verständlich, die hier aber ohne jede tiefere Beziehung lediglich im Dienst der Intrigue und des Bühnenspaßes steht. Die französische Konkurrenz verdirbt sich dann den Erfolg, indem sie in einem neuen Jahrmarktstück von Dancourt auch ihrerseits das Publikum auf den Jahrmarkt von St. Germain zu laden wagt: es fehlt der Mut, die eigentliche Handlung so lose zerflattern zu lassen wie in der Posse der Italiener und die Verkäuferscenen und Sehenswürdigkeiten so grotesk zu gegestalten, wie jene es zu thun gewagt hatten; die Italiener selbst greifen zur Veranstaltung einer einaktigen Fortsetzung nur ein gewiß besonders erfolgreiches Motiv des Jahrmarktstreibens, die Komödie in der Komödie, heraus, um damit eine an sich mit der Jahrmarktsveranstaltung gar nicht zusammenhängende Handlung ziemlich lose zu verknüpfen.

Welche Art der Wirkung das théâtre italien nun aber

aus diesem Jahrmarktsgesamtmotiv herausgeholt hat, ist durchaus deutlich: es bedient sich derselben Mittel, die es stets zur Verfügung hat. Einen gewissen Reiz übt schon die bloße Nachahmung des vergnüglichen Gegenstandes aus; dazu kommt aber vor allem die Kunst, mit wirklich schlagendem Witz das an sich Heitere zum oft grotesk Komischen zu steigern, das Bestreben, die Schaulust durch eine originelle und glänzende Ausstattung zu befriedigen; endlich wird die vortreffliche Gelegenheit, Gesänge anzubringen, so reichlich ausgenutzt, daß wir uns hier und da im Vaudeville zu befinden meinen.

Ein gewisses Bestreben zeigt sich nun in der weiteren französischen Entwicklung, den Stoff zu heben. Legrand, der den Jahrmarkt von St. Laurent, den Konkurrenzplatz des Jahrmarkts von St. Germain auch in der Darbietung von Theatervorstellungen, zum Schauplatz wählt, bietet eine Alexandrinerkomödie und verschmäht den beständigen Wechsel der Dekoration, so daß seinen Personen die Sehenswürdigkeiten zum Teil hinter der Scene gezeigt werden; „les Marchands“ und „les Filoux“ sind stets zum Dienst der Intrigue bereit und lassen wie im Jahrmarkt von St. Germain die die Handlung führenden Bedienten ihren Platz einnehmen. Im ganzen ewige Wiederkehr der Motive und ermüdende Einförmigkeit. In den Dienst des Spaßes und der Moral zugleich stellt Lesage den Stoff, indem er für das Théâtre de la foire einen Jahrmarkt der Feen bietet, der an die ältere Wiener Jesuitenkomödie „Nundinae deorum“ insofern erinnert, als auch hier überirdische Wesen die Verkäufer spielen, und der mit dem Wiener Stück vielleicht durch eine gemeinschaftliche Quelle verwandt ist; das Motiv des erarbeiteten Geldes aber fehlt, jeder Käufer braucht nur zu sagen, wessen er bedarf, und so ist das ganze Stück, in dem wieder das kaufende Publikum in den Vordergrund tritt, eigentlich eine humoristische Revue der

menschlichen Wünsche. Am meisten aber interessiert es uns natürlich, daß schon im Jahre 1730 aus dieser Sphäre ein scenischer Prolog „Foire des poètes“, ein Litteraturjahrmarkt also hervorgegangen ist. Die Dichter, gekränkt durch Ablehnungen ihrer Stücke, haben sich auf einen Zufluchtsort zurückgezogen, den Apollo ihnen gewährt: „ils y tiennent une espece de Foire où il est permis à tout le monde de s' y pourvoir pour de l'argent de tout ce qu'on leur demande; vous y trouvez Tragédies, Comédies, Operas, Idylles, Elegies, Sonnets, Madrigaux & Impromptus sur toutes sortes de sujets“; Apollo hat dabei nicht viele Ausgaben, denn „il ne les nourrit que de Caffé; les Auteurs sont ordinairement très-sobres, il n'ont jamais d'appétit que quand ils dînent en Ville“. Das erfahren wir in einem auch sonst recht witzigen Dialog zwischen Trivelin, dem Vertreter der italienischen Komödianten, und einem „Acteur“ vom Théâtre français, welche Stücke für ihre Truppen brauchen; dann öffnet sich der hintere Vorhang, und wir sind auf dem Dichterjahrmarkt: nämlich im Litteraturcafé, wo die Dichter wie die Götter in der Oper sitzen und zunächst unter sich reden und singen. Die beiden Käufer erscheinen, und nun rufen alle ihre Waren aus: „Poème à mi-sucre!“ „Satyre à l'eau de vie!“ „Opéra à la glace!“ „Tragédie seche!“ „Comédie gelée!“ „Epigramme au feu d'enfer!“ „Contes au gros sel“. Nach langen Verhandlungen, die zumal das Honorar betreffen und vielfach an modernste Theaterverhältnisse erinnern, und nachdem dann noch eine Angelika ein Couplet erstanden und gesungen hat, mit dem sie ihren Liebsten bessern will, werden der Akteur mit dem ersten Verkäufer über eine Tragödie „Burrhus“, Trivelin mit dem zweiten über zwei Komödien „La Sylphide“ und „L'isle du divorce“ einig; er braucht aber noch ein Vor-

spiel, und da empfehlen sie ihm eben den Litteraturjahrmarkt, der seine Schlußwürze noch durch ein musikalisches Divertissement erhält; la Folie tritt auf und ein Litteraturprofessor giebt Unterricht im Dichten, z. B.:

„La rime sans comparaison
Doit l'emporter sur la raison.
C'est qu' on entend toujours la rime,
Et qu' on entend point la raison."

Der letzte Zufluchtsort des Jahrmarktsstoffes in Frankreich endlich ist die komische Oper, die hier freilich spät: zuerst 1738 erscheint; auch hier dominiert das Theatralische über das Dichterische, — ist doch ihr Motto, wie es im „Litteraturjahrmarkt" heißt:

„De mauvais vers, et de bonne musique!"

Der Vorläufer solcher Jahrmarktsopern ist ein musikalischer Scherz von Lesage, wiederum ein Prolog: „La foire de Guibray" vom Jahre 1714, deren Text nach bekannten Melodien gesungen wird. Hier handelt es sich um die Vorbereitungen zum Jahrmarkt, und vor dem Ortsrichter produziert sich eine Musikantengesellschaft großen Stils und darauf eine Schauspielertruppe mit einem Stegreifspiel, das Harlekin mit der Ankündigung „Acte premier" eröffnet. Zum Schluß erhalten sie für ihre Aufführungen den Erlaubnisschein.

Inzwischen ist der Jahrmarktsstoff nun auch nach Deutschland übergesiedelt; er bleibt auch hier in der Theatersphäre, beginnt aber lange bevor Frankreich dazu das Vorbild gegeben hatte, mit der Oper. Die Ergebnisse zeigen, wie tief damals die deutsche Theaterkunst unter der französischen stand.

Die Hamburger Oper, die nach allen Stoffen griff, von deren Verarbeitung irgendwelche Wirkung zu hoffen war, machte sich, nachdem sie sich einmal entschlossen hatte, auch in

der Sphäre des täglichen Lebens Einkehr zu halten, alsbald an das Motiv des Jahrmarkts, den sie nach Leipzig und nach Hamburg verlegte, um endlich nochmals einen Jahrmarkt von St. Germain zu bieten, der aber mit dem Originalwerk nichts als den Titel gemein hat. Mit den dürftigen und uninteressanten „Handlungen" der Stücke, ihren gleichgiltigen Liebes- und Eifersuchtsintriguen, hat der Jahrmarktstrubel an sich nicht das Allergeringste zu thun; in der „Leipziger Messe" kommt es dem Verfasser offenbar nur darauf an, „denen Kennern der Repræsentationen" „mit Füllung / Embellissements und Ballets, die noch nicht auf dem Hamburgischen Theatro allzusehr bekannt / Genüge zu thun": so sind im ersten Akt ein paar Jahrmarktsfiguren rein episodisch eingeführt, wie auch die Scene einmal im Prospekt den „Marckt mit aufgeschlagenen Buden / da alles voll Volck ist / so kommt und weggehet" zeigt, ohne daß das nicht alles fortbleiben und die Scene ebenso gut auf eine gewöhnliche Straße verlegt sein könnte; im zweiten Akt ist der Jahrmarkt denn auch bloß noch auf Statisterie und Dekoration beschränkt, indem der Markt „mit Laternen illuminirt" ist; im dritten ist er ganz vergessen. Ganz ebenso ist auch in den beiden andern Opern der Jahrmarktsaufputz nur im ersten Akt wirklich verwertet: im deutschen „Jahrmarkt von St. Germain" durch eine Freß- und Zechprell- sowie durch eine Würfelscene, die ohne Weiteres ausfallen können; am interessantesten, wenn auch am aller undramatischsten, im „Hamburger Jahrmarkt". Hier ist der erste Akt nämlich ein völliges Stück für sich mit besonderen Personen und ohne Beziehung zu der dann im zweiten Akt einsetzenden eigentlichen Handlung; eine Art Vorspiel, das sich nicht auf die nun folgende einzelne Oper, sondern auf die ganze Gattung der Oper überhaupt bezieht; es ist übrigens offenbar eine Nachbildung des viel witzigeren Stückes „La

querelle des Théâtres", das 1718 auf dem Théâtre de la foire erschienen war. Das Jahrmarktstreiben ist also hier in den Dienst litterarischer Erörterung gestellt. Nachdem auf dem Jungfernstieg der „Chor allerhand Ausruffer" verklungen ist, kommen drei Zettelankleber: der der Oper, der der Komödie, der des Marionettenspiels, und jeder will sein Plakat an den Pulverthurm oben anschlagen. Dabei entspinnt sich ein Streit über den Rang der drei Gattungen: der Opernmann rühmt Musik, Dekoration und Ausstattung, der Komödienvertreter den Harlequin; der Bote des Marionettenspiels endlich ruft aus: „Myn Kilijan is oock keen Farcken". Aber in einem dann folgenden Gespräch zwischen Unpartheyisch und Tadel-Gern, dem unter diesen Namen auch sonst dargestellten Repräsentanten des Hamburger Publikums, wird nur die Oper anerkannt, während Harlekin und Kilian Brustfleck[1]) preisgegeben werden, und mit dem Rufe „O du arme Kilian" macht auch der Marionettenmann einem den Jahrmarktsakt beschließenden „Entrée von Wasser-Trägerinnen und Spiel-Schüt Führern" Platz. Abgesehen von einem Erdbeerbauerntanz am Schluß des vierten Aktes kommt nur am Schluß des zweiten Aktes ein plötzlich die dürftige Handlung unterbrechender „Chor derer Krähmer / Raritäten-Kasten-Männer und Zeitungs-Sängerinnen" in Betracht, und er scheint zunächst um so bedeutsamer zu sein, als wir in ihm wiederum einen Vorklang Goethescher Auffassung zu hören meinen:

---

[1]) Denn der ist jedenfalls gemeint. So gehört die Stelle zu der schon nicht ganz kleinen Litteratur über Kilian Brustfleck: vgl. Goed. IV², S. 645, 54, dazu Mençik: MVGDBöhmen 31, S. 183 ff. und Weilen, Wiener Theaterwesen S. 54 Anm., wo ein Kilian Brustfleck schon 1599 nachgewiesen ist. Der „Komödienbauer" J. V. Petzold ist somit gewiß nicht der Einzige, der sich den Spaßmachernamen Kilian zulegt. „Ich armer Kilian!" beginnt übrigens ganz analog dem oben mitgeteilten Ruf des Marionettenmannes eines der Petzoldschen Gedichte.

„Der gröste Jahr-Marckt ist die Welt;
Hier wird die Thorheit ausgestellt /
Es kömmt ein starcker Hauffen /
Sie theuer einzukauffen /
Weil sie den meisten wohlgefällt.
Der grösten (!) Jahr-Marckt ist die Welt."

Aber es scheint doch eben nur so, denn nirgendswo sonst im Stücke ist ein Versuch gemacht, solche Symbolisierung gegenüber dem musikalischen und dekorativen Zweck zur Geltung zu bringen.

Von dieser deutschen Jahrmarktsoper und ihrem französischen Rückhalt, der Vaudevilleposse des Théâtre italien, gehen nun zwei Traditionen aus, die eine mehr zur Oper, die andere mehr zur Posse haltend. Was von diesem zweiten Zweig erhalten ist, führt zunächst nach dem zweiten Hauptort des deutschen Theaters im beginnenden achtzehnten Jahrhundert: nach Wien und zeigt die doppelte Provenienz der deutschen Jahrmarktsposse. Wie Stranitzky nach Weilens glücklicher Ermittlung sich überhaupt gern an die Bearbeitung von Operntexten gehalten hat[1]), so hat er von Hamburg die „Leipziger Messe" übernommen; wenn wir aber sehen, daß er in einem dort nicht nachweisbaren zweiten Teil auch Komödie in der Komödie dargestellt hat, so ist wohl zu vermuten, daß er in seinem eigentlichen Hauptmagazin, dem Théâtre italien, Einkehr gehalten und eine Anleihe bei dem alten Jahrmarkt von St. Germain gemacht hat. Richter hat Molières „l'amour peintre" u. a. durch einen großen Zusatz erweitert, der Glückshafner, Sänger und Arzt mit Provisor auf dem Jahrmarkt vorführt und jedenfalls auch vom Théâtre italien stammt[2]). Aber auch selbstständig leben

[1]) a. a. O. S. 132.

[2]) Vielleicht vermag ich im Nachtrag über diese Stücke noch etwas Näheres anzugeben.

solche Einzelelemente dann bis zu Goethes Zeit fort: in Joseph Kurz' komischem Singspiel „Die Judenhochzeit" (Wien 1771)[1]) treten Personen des Stücks als Bänkelsänger und seine Frau sowie als Tirolerin auf. Für den „Jahrmarkt von Rumpelsdorf" müssen wir uns leider mit dem bloßen Titel begnügen[2]).

Etwas besser sind wir über die Fortsetzung der Jahrmarktsoper in Deutschland orientiert. Übrigens hat auch sie eine so deutliche Neigung zur Zurückdrängung des Musikalischen, daß sie dem possenhaften Singspiel zum Teil gar nicht so fern steht; umgekehrt hält offenbar auch die Jahrmarktsposse den Vaudevillecharakter fest. Freilich das kleine, höchst unbedeutende Textbuch Henricis, das wieder die Leipziger Messe behandelt, indem es mehr einen Dialog zwischen Mercurius und Philuris über die Jahrmarktserscheinungen vorführt als diese selbst, verlegt den Reiz des Ganzen offenbar fast ausschließlich ins Musikalische, dem Komponisten Arien, Rezitative, Chöre zur Vertonung darbietend; aber in Gotters „Dorfjahrmarkt" ist das gesprochene Wort wieder so wichtig, daß wir eigentlich nur von einem Singspiel reden können. Auch hier brauchten wieder die eigentlichen Hergänge, die Heilung eines eifersüchtigen Lukas, der ein Zwillingsbruder des Eridon in der „Laune des Verliebten" sein könnte, gar nicht auf dem Kirschleber Jahrmarkt vor sich zu gehen, die soldatischen Werbungsszenen, die für die Führung der Intrigue nötig sind, könnten vielmehr ebensogut in jeder beliebigen Dorfschenke spielen; wieder dient das Marktleben nur, um

[1]) Berlin, Kgl. Bibl. Yp 5036. Zuerst 1741 gespielt.

[2]) Eine Staatsmaxime von Rumpelsdorf in Koromandels „Nebenstündigem Zeitvertreib" (1747), S. 394 f. Auch bei Jodocus Thüringer (1720) kommt Rumpelsdorf schon vor. Rumpelskirchen im „Peter Squentz"!

Staffage und Gelegenheit zu erweiterter musikalischer Illustration zu bieten. Auch der Halberstädter Jahrmarkt von Klamer Schmidt, ein Gelegenheitsstück, das sich selbst Operette nennt, kann schwerlich den Schwerpunkt aufs Musikalische gelegt haben; wir besitzen nichts als die Gesänge, und deren sind so wenige und sie enthalten so gar keinen Anhalt für eine Handlung, daß wir in diesem Chor der Verkäufer, aus dem sich einzelne Stimmen herausheben, nebst dem sich anschließenden Tirolerduett nur den Aufputz für einen gesprochenen Text erblicken dürfen, der die eigentliche Handlung enthalten haben muß. Auch hier ist nicht die geringste Spur davon zu finden, daß jenes Motiv vom „Jahrmarkt des Lebens", das Schmidt in einem selbstständigen Gedicht von neun vierzeiligen Strophen die einzelnen Typen der Käufer musternd ausgeführt hat, für diese Gelegenheitsoperette eine ähnliche Bedeutung gehabt hat. Auch aus den Gesangstexten des „Jahrmarkts zu Grünwald" endlich läßt sich, wie schon R. M. Werner bemerkt hat, für die eigentliche Handlung wenig erkennen, sie wird also wohl auch hier außerhalb der Jahrmarktsvorgänge liegen; doch spielen diese offenbar eine etwas größere Rolle als in den übrigen Opern dieser Reihe.

Immerhin kann uns diese Zusammenstellung ungefähr lehren, was Goethe vom Theater selbst herübernehmen konnte, wenngleich das für ihn jedenfalls wichtigste Stück, die Posse vom Jahrmarkt zu Rumpelsdorf, uns nicht überliefert ist. Das bunte Markttreiben überhaupt, das bald vor und in Verkäuferbuden, bald in lockerem Durcheinanderwogen sich abspielt; dabei die Gelegenheit, Theater auf dem Theater zu spielen und sogar ein parodistisches Trauerspiel zum besten zu geben. Eine bunte Fülle von Verkäufertypen im weitesten Sinne, ein Gemisch von solchen, die überall erscheinen und solchen, die mehr eine lokale Bedeutung haben. Da finden

wir Ausrufer aller Art, besonders auch Ankündiger des Theaterstücks; Juden und Bauern; Zahnreißer und Medikus mit dem Allheilmittel; Marktschreier mit Hanswurst; einen Mann ohne Arme; einen Mann mit lebenden Bildern; die Wurmfrau; Italiener mit Früchten, Gebackensherumträger (vgl. Lessings „Alte Jungfer"), Limonadiere; Bärentreiber, Raritätenkastenmänner; Orchester mit grotesken Gestalten, Mandolinettimädchen und „Meistersänger" d. i. Bänkelsänger mit seiner Frau; Spielzeugfrau und Nürnbergerkrämer, Bilderhändler, Fächerhändler und Galanteriewarenhändlerin, eine Gärtnerin und einen slovakischen Leinwandhändler, endlich den Tiroler mit Teppichen, wollenen Decken und dergleichen und die Tirolerin, die nicht nur mit Bändern und Spitzen handelt, sondern gelegentlich auch ihre Liebe zu Markte trägt, im Ganzen ohne dabei auf die allertiefste Stufe herabzusteigen.[1]) Unter den Marktbesuchern seien die Viehhändler hervorgehoben und wenigstens Amtmann und Doktor nochmals genannt, die auf dem théâtre italien vertreten sind; unter den Markt-

---

[2]) Immerhin singt sie z. B. in der Judenhochzeit des Joseph von Kurz folgende derbe Verse:

„Liebe Leutel schauts mi an,
Ob ich euch gefallen kann.
Bin i nit a gsteiftes Madel,
Kurze Füß und dicke Wadel,
So schön, so rund als wie a Radel
Fett als wie a Schweine Pradel.
Kaufts doch meine schöne Sachen!
Ich kanns alle selber machen.
Ich verkauf a selbsten mich.
Gelt mein Bua i war für dich."

Für die epische Litteratur des 18. Jahrh. hat bereits R. Rosenbaum diese Auffassung der Tirolerin durch eine Fülle von Beispielen belegt: ZKulturG. 5 (1898) S. 43 ff.

besuchern spielt die eigentliche Handlung, an der die Verkäufer und ihres Gleichen meist nur indirekt beteiligt sind.

Ein eben nur leise angedeuteter Rest einer solchen Handlung unter den Personen des Marktpublikums spielt sich auch bei Goethe ab; schon daß sie mit Ausnahme der Viehhändler und der Zigeuner im Gegensatz zu dem Marktpersonal zu einer Gruppe vereinigt sind, mahnt an jene Bühnentradition. Aber in der entschiedensten Abwendung von ihr ist der Schwerpunkt doch durchaus auf den Jahrmarkt und sein Treiben verlegt; seine Darstellung ist nicht mehr Aufputz, sondern Selbstzweck. Aus der Fülle seiner Typen finden wir nicht wenige bei Goethe verwendet, die auch die übrigen Jahrmarktsdramen aufweisen; in der Hinzufügung anderer hat er wiederum seine Selbstständigkeit gezeigt. Das Theater auf dem Theater tritt bei ihm so in den Vordergrund wie früher höchstens in der „Foire de St. Germain“. Und endlich fügt sich das Motiv, das in einigen Nummern dieser Litteratur nur eben angeschlagen wird, die Auffassung des Jahrmarkts als Jahrmarkt des Lebens, als vanity fair, so vorzüglich in den Gang der Goetheschen Gesamtkonzeption ein, daß es sich nun im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ als ein Hauptthema bedeutsam entwickeln kann. Wie notwendig es ist, Goethes Spiel in den Zusammenhang dieser Litteratur zu stellen, zeigt auch die Äußerung einer Zeitgenossin, die das Stück mit einer uns nun erst verständlichen Wendung in eben diesen Zusammenhang hineinrückt. Ende März 1773 schreibt Caroline Flachsland aus Darmstadt an ihren Verlobten Herder mit Bezug auf das eben in der Handschrift bei Merck eingetroffene Drama: „er [Goethe] hat neulich einen Jahrmarkt in Versen hieher geschickt.“ Einen Jahrmarkt. Das heißt: eine neue Variante des allbekannten Typus „Jahrmarktsspiel“, der nach seinem Inhalt und teilweise auch nach seiner Form eine be-

sondere litterarische Gattung darstellt, so wie wir etwa von Osterspielen und von Passionsspielen reden.

Und haben wir diesen Zusammenhang somit konstatiert, so werden wir auch das Vorwiegen des musikalischen Elements im Jahrmarktsdrama nicht außer Acht lassen dürfen und es thatsächlich auch bei Goethe suchen müssen. Auf der Hand liegt es, daß Goethe bei dem Lied des Bänkelsängers wirklich an Gesang gedacht haben muß, und thatsächlich ist es in einer auch musikalisch damals beliebten Strophenform abgefaßt[1]. Auf den Gesangscharakter des Orgelum dudeldumdey wurde schon (S. 42) hingewiesen. Schwerlich aber darf man bei solcher Ermittlung stehen bleiben. Die verschiedenartigen Strophenformen, in denen Tiroler, Bauer, Nürnberger, Tirolerin, Wagenschmeermann und Pfefferkuchenmädchen ihre Waren anpreisen, deuten darauf hin, daß gewiß auch hier wie beim Bänkelsängerlied populäre Melodien dem Dichter vorgeschwebt haben. Leider vermag ich sie nicht nachzuweisen; würde die unten S. 193 erwähnte Dissertation von C. von Klenze über die komischen Romanzen nicht einen fertigen Abschnitt über die Strophenformen ungedruckt gelassen haben, ließe sich vielleicht mit Leichtigkeit einiges feststellen. Wenn der Rezensent der „Erfurter Zeitungen" dem Stück nachsagt, daß es „voll von Volksliedern" stecke, so wird er solche Klänge herausgehört haben. Übrigens könnte dabei vielleicht ein musikalischer Zusammenhang mit wirklichen Ausrufliedern bestehen, wie ein solches z. B. aus Hamburg überliefert ist[2].

---

[1]) Vgl. H. Henkel: GoetheJb. 14, S. 273. S. auch die Nachträge.

[2]) Das Hamburger Lied — 27 Strophen aus dem Anfang des 18. Jahrh. — ist nebst litterarischen Nachweisen neu herausgegeben in einem Manuskriptdruck, den Chr. Walther, ohne sich zu nennen, veranstaltet hat: „De Hamborger Uutroop, singwyse vörgestellet."

Ältere Veröffentlichungen von Ausrufversen finden wir nun auch mit bildlichen Darstellungen in der Art versehen, daß diese Illustrationen die Hauptsache sind. Und das führt uns zu der Frage hinüber, ob denn der Jahrmarkt und seine einzelnen Typen nicht auch in der bildenden Kunst eine derartige Rolle spielen, daß Goethe ihre Leistungen auf diesem Gebiet kennen gelernt haben kann und daß sie unsern Vorstellungen von dem Gegenstand des Goetheschen Stückes nachzuhelfen vermögen. Den zweiten Teil der Frage hat das vorliegende Buch schon dadurch mit Ja beantwortet, daß es mit einer ganzen Anzahl solcher Jahrmarktsgestalten von der Hand damaliger Künstler ausgestattet ist. Daß Goethe das eine oder das andere derartiger Blätter zu Gesicht gekommen ist, läßt sich einigermaßen wahrscheinlich durch die Erwägung machen, daß Goethe in jener Darmstädter Konzeptionszeit zusammen mit Merck mehr als allem andern der Beschäftigung mit graphischer Kunst sich hingegeben hat und daß die Fülle hier hergehöriger Darstellungen so groß ist, daß die Mappen Mercks und die sonstigen Darmstädter Sammlungen einen Anteil daran sicherlich aufzuweisen hatten; auch von früher her mag Goethe schon manches bekannt gewesen sein.[1]) Immerhin bietet sich nur in einem Einzelfall Veranlassung, auf eine direkte Beziehung hinzuweisen, und so mag es sich rechtfertigen, daß die hier gebotene, vielleicht auch volkskundlich nicht uninteressante Skizzierung des mir bekannt gewordenen Materials[2]) so all-

---

[1]) Daß die Bilder des Schattenspiels durch Merians ‚Jcones biblicae' (Pars I) beeinflußt sein könnten, hat A. Strack im GoetheJb. 6, S. 334 f., hervorgehoben.

[2]) Es ist den Sammlungen des Königlichen Kupferstichkabinets, der Freiherrlich Lipperheidischen (dem Königlichen Kunstgewerbemuseum unterstellten) Kostümbibliothek und einer mir von der Direktion des Germanischen Museums in Nürnberg freundlichst hierher gesandten besondern

gemein gehalten ist, wie es vorher die Charakteristik der den Jahrmarkt behandelnden Theaterstücke war, und daß wie dort die Grenze über die Abfassungszeit des Goetheschen Werkes bis in den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts gerückt ist, wie denn auch die diesem Buche beigegebenen Bilder teilweise jene durch die Entstehungszeit des Plundersweiler Jahrmarkts gezogene Grenze nicht einhalten.

Zunächst die Fülle der einzelnen Blätter von den Leistungen der Hochkunst bis herab zu den Reklamebildchen der Jahrmarktskünstler selbst. Da ist der Jahrmarkt in seiner Gesamtheit vorgestellt worden: von Hogarth: „Jahrmarkt zu Southwark"[1]) und von Chodowiecki; dazu kommt eine große Zahl von Bauernkirmesbildern, die mit einem Holzschnitt von Meldemann und anonymen Blättern aus der Mitte des 16. Jahrh. anfangen und dann von Hondius, Roy, Ostade, Scheindel, Heer, Cock u. a. geliefert werden. Dann erscheinen Marktschreier, Charlatane, Quacksalber allein oder mit Patienten (Waal, Rembrandt: mehrere Blätter; ebenso Meil; auch Anonymes) und ferner Hanswurste[2]); was uns am meisten interessiert, sind die Blätter, auf denen der Quacksalber oder Marktschreier mit seinem Hans Wurst auf dem Podium abgebildet ist[3]): da haben wir sie in einer ziemlich rohen Darstellung wohl aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf einer richtigen Bühne zusammen noch mit einer Wahrsagerin und

---

Zusammenstellung entnommen. Zu besonderm Dank für liebenswürdige Unterstützung bin ich den Herren Dr. Doege und Dr. Kämmerer in Berlin und Herrn Dr. Hampe in Nürnberg verpflichtet.

[1]) Reproduziert von G. Hirth, Kulturgesch. Bilderbuch 6, 3057.

[2]) Vgl. R. M. Werner: ZVLG. 3, S. 370; Katalog der Wiener Theaterausstellung, Abteilung für deutsches Drama (Wien 1892) S. 93 f., 99 f. Vgl. auch Hampe a. u. (S. 139 Anm. 1) a. O. S. 203 f.

[3]) Vgl. auch u. S. 144 u. 155 f.

einem Mohren, ein anderes Mal allein auf einem Podium[1]); unmittelbar an Goethes Zeit heran führt die von uns wiedergegebene, in Rembrandts Manier gehaltene Darstellung von Dietrich aus dem Jahr 1767[2]). Ferner erscheinen Raritätenkastenmänner: so auf Gemälden von Watteau und von seinem Schüler Lancret, die im Besitz des deutschen Kaisers sich befinden[3]), anderseits auf einem ziemlich rohen, in Nürnberg bewahrten Blatt, das links vom Guckkästner eine in seinen Kasten blickende Frau, rechts einen Savoyardenknaben mit dem Murmeltier vorführt. Savoyardenknaben werden auch sonst dargestellt, von Watteau z. B. und auf dem großen Blatt von Melini nach Drouais (um 1770), das unter Fortlassung des nicht geeigneten Felsenhintergrundes zur Illustration unseres Buches enutzt ist[4]). Es produzieren sich endlich die Bänkelsänger mit ihrem Bild, und hier haben wir nicht nur interessante Darstellungen von Meil und Chodowiecki, besonders auf dessen großem Blatt „Die Verbesserung der Sitten", sondern auch die von uns reproduzierte Leistung eines Künstlers, zu dem Goethe in naher Beziehung stand und dessen Werk er in jener Darmstädter Zeit um so eher beachtet haben mag, als der Urheber bis zu seinem nicht lange vorher erfolgten Tode in Darmstadt gewirkt hatte. Es handelt sich

---

1) Über ähnliche Blätter Hampe: MVGNürnberg 12, S. 239 f. Reproduktionen wird Hampes 1901 in Steinhausens Sammlung erscheinende Schrift „Fahrende Leute" bringen.

2) Titelbild. Originalgröße 14,5×18,2. Auch bei Hirth 6, 2172.

3) Das sehr schöne Bild von Lancret, das eine Vorstellung des Guckkastenmannes auf einem französischen Markt vorführt, ist wiedergegeben in dem Prachtwerk von P. Seidel, Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit (1892) zu S. 46.

4) Bei S. 156. Originalgröße des benutzten Ausschnittes 42,5×23, des Gesamtbildes 47,3×31.

um Seekatz und sein Gemälde „Le chanteur en Foire“, das Gegenstück zu einem von dem gleichen Künstler herrührenden Bilderhändler auf dem Dorfe. Unsere Wiedergabe[1]) geht auf den nach dem Bilde gefertigten Stich von Romanet (1766) zurück: ein Zeichen für die Beliebtheit des Bildes ist es, daß es auch zwei Gegenstiche, von A. Orio und von P. Lowrie, giebt. Wollen wir endlich über den Kreis der im „Jahrmarktsfest“ vorgeführten Schaustellungen hinausgehen, so könnten wir darauf hinweisen, daß auch an Taschenspielern, Elefanten, namentlich aber an Seiltänzern und Gymnastikern zumal in den Darstellungen untergeordneter Art kein Mangel ist.

Indessen so wichtig diese einzelnen Blätter sind, der Schwerpunkt der Bedeutung, die der öffentliche Verkauf und das sonstige Markttreiben auch für die bildende Kunst im 18. Jahrhundert besaßen, liegt doch in den zusammenfassenden Werken, die dem Gegenstand gewidmet sind. Es giebt eine ganze große, bisher nicht genug beachtete Bilderlitteratur der „Ausrufe“, und auf sie haben wir zum Schluß dieses Abschnittes noch hinzuweisen. Der Gesamtzug ihrer Entwicklung gleicht durchaus dem Gange, den wir bei der Geschichte desselben Stoffes auf dem Theater beobachtet haben: in Italien nimmt dieser Kunstzweig seinen Ausgang, die eigentliche Blüte aber kommt erst in Frankreich und in Deutschland zu Stande. Schon 1582 und 1646 erscheinen in Italien Cyklen von Ausruferbildern: von Brambilla und von Caracci; der lokale Charakter, der dann überall durchgeführt erscheint, ist hier vorgebildet, wo es sich um die Ausrufer von Rom und von Bologna handelt. Aber später scheint Italien nicht mehr sonderlich beteiligt zu sein: das hier benutzte Material enthält nur noch eine venetianer Sammlung von Zompini aus dem

---

[1]) Zu S. 192. Auch bei Hirth 6, 2227. Originalgröße 18,4 × 23,9.

Jahre 1753. Dagegen erscheinen 1739 in England Londoner Ausrufer: der Name des Künstlers, Amiconi, zeigt den Zusammenhang mit Italien; freilich waren schon 1711 „The Cryes of the City of London“ von dem Niederländer Lauron vorausgegangen, und die Nachfolge scheint zunächst auch hier nicht beträchtlich zu sein. Um so größer ist die Zahl der hergehörigen Werke aus Frankreich und zwar im Besondern aus Paris. Nachdem hier schon im 16. Jahrhundert von Anton Truquet die vorher nur in ihrer ursprünglichen Prosaform gesammelten Ausrufe in Verse gebracht waren, bemächtigen sich im 18. die Künstler des Gegenstandes und liefern vielfach ganz ausgezeichnete Darstellungen: um 1700 Bonnart, um 1750 Boucher, 1768 Bouchardon, 1769—75 Poisson, um 1780 St. Aubin. Auch nach Rußland dringt das Motiv: 1750—60 verewigt Dahlsteen die Ausrufer von St. Petersburg.

Etwas genauere Angaben werden hier den deutschen Ausrufbildern gewidmet; nur ein paar stoffliche Notizen: die eigentlich kunstgeschichtliche Betrachtung muß der Untersuchung eines Fachmannes überlassen werden, die der Gegenstand durchaus verdient. Zeitlich voran steht Göttingen: um 1740 erschien bei G. D. Heumann in Nürnberg das 28 Blätter umfassende Werk: „Dei in Göttingen herüm schriende Lühe oder der Göttingische Ausruff.“ 1748 folgen aus dem Verlage von D. Herrliberger in Zürich „Zürcherische Ausruff-Bilder“, mit hochdeutschen Versen versehen, aber, wie die meisten dieser Veröffentlichungen, auch dialektisch nicht ohne Interesse; zunächst 52 verhältnismäßig kleine Kupfer, denen dann 1749 ein zweiter Teil, wiederum mit 52 Bildern, sich anschloß. 1749 ließ der gleiche Zürcherische Verlag dann auch in der gleichen Ausstattung 52 Baslerische Ausrufbilder folgen[1]).

[1]) Es liegen zwei nicht unwesentlich verschiedene Ausgaben vor.

1760 beginnen die ausgezeichneten Danziger Ausrufer von Matthaeus Deisch hervorzutreten; 1789 sind alle 40 bei einander[1]). 40 Folioblätter umfassen auch C. Brands 1775 erschienene „Zeichnungen nach dem gemeinen Volke besonders der Kaufruf in Wien". 1789 liefert Gabler in Nürnberg eine Sammlung von neun großen Nürnberger Ausruferbildern, 1790 schließen Rosenbergs „Les cries de Berlin. Zwölf merkwürdige Ausrufer von Berlin mit ihrem Geschrey" (Verlag von J. Morino) und 1791 J. S. Richters Zeichnungen Leipziger Typen[2]) die Leistungen des 18. Jahrhunderts ab; schon der Titel des Berliner Werkes verrät hier deutlich die Nachahmung der Pariser Muster. Das 19. Jahrhundert, auf das wir hier nicht weiter eingehen, setzt dann zunächst die Darstellung der Leipziger Meßerscheinungen fort und bringt 1808 für Hamburg das bekannte Werk von Suhr.

Der lokale Grundcharakter, der auf solche Weise überall durchgeführt ist, bestimmt naturgemäß im Ganzen die Zusammensetzung der Ausrufer. Göttingen weist andere Typen auf als Zürich, und Nürnberg, dessen gezeichnete Ausrufer aus dem 18. Jahrhundert man mit den im Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts vorgeführten Typen vergleichen mag, andere als Danzig[3]) und Wien. Die lokale Industrie, die Sonderneigungen jeder Stadt besonders auf dem Gebiete der Leckerbissen, endlich die eigenartige ethnologische Mischung der für jeden Ort in Betracht kommenden Verkäuferschaaren bestimmen den Sondercharakter. Ethnologisch am buntesten ist der Wiener und der Danziger Markt: dort erscheint der slavische Süden,

---

[1]) Faksimilereproduktion Danzig 1888 in Folio.

[2]) S. auch G. Wustmann: ZLeipzigMeßverband 1896.

[3]) Ein Danziger Schwefelausrufer ist charakterisiert in der von Goedeke übersehenen, von Bolte (Gesch. des Danziger Theaters S. 22 ff.) analysierten Comödie Elisa aus dem Jahre 1591, Akt 3 Scene 3.

der griechische Kaufmann, der Kroat mit Zwiebeln, der Slovak mit Rohrdecken, hier mischen sich in den niederdeutschen Ausruf nicht wenige polnische Worte; im übrigen kann die Fülle der Sondertypen hier unmöglich Revue passieren. Anderseits giebt es aber offenbar eine ganze Anzahl von Gestalten, die auf vielen oder auf allen Märkten vorkommen: den Bilderhändler z. B. und den Mausefallenkrämer, den Scherenschleifer und die Eierfrau. So haben sich diesen „Ausrufen" einige Typen entnehmen lassen, die auch auf dem Plundersweiler Jahrmarkt erscheinen: der Bauer, der in Zürich „Rietbäse! Rietbäse", in Basel „Bäsa, Bäsa", in Danzig „Beszem, Beszem, Kupczy Beszem", in Nürnberg „Kafm's kanni Bees-la!" schreit[1]); das Milchmädchen, das in unserer Abbildung vom Wiener Markt stammt[2]), das aber auch in Zürich und in Basel auftritt und sein „Kroomadt Milich" ertönen läßt; endlich der Puppenhändler vom Berliner Ausruf, dessen Tracht der Annahme seiner Nürnberger Abkunft nicht widerspricht[3]).

Beachtenswert ist es endlich, daß diese Ausrufbilder zwar in erster Reihe den eigentlichen Verkäufern gewidmet sind und sich somit nicht ausschließlich gerade auf den Jahrmarkt beziehen, daß aber der Übergang zu seinen Schaustellungen in mehreren dieser Sammlungen sich beobachten läßt. Besonders deutlich in dem zweiten Teil des großen Zürcherischen Werkes. Hier erscheint ein Reiter zu Pferde und verliest im Namen der Obrigkeit die Jahrmarktsverkündigung; es folgen ein Trommler

---

[1]) Bei S. 144. Größe des Originals 15,6 × 19,8, des benutzten Ausschnittes 7,4 × 14,1. Wenn hier der Nürnberger Beesla-Bub reproduziert ist, der im Lebensalter wohl dem Goetheschen Bauern weniger entspricht als die Besenhändler der andern Sammlungen, so ist das wesentlich mit Rücksicht auf den Reiz der Darstellung geschehen.

[2]) Bei S. 184. Größe des Originals 23,7 × 32,4.

[3]) Bei S. 48. Originalgröße 19,4 × 11,7, der Ausschnitt 11,5 × 11,7.

und ein Pfeifer, und auf dem nächsten Bild finden wir den Marktschreier mit seinem Hanswurst und dazu die Unterschrift:

„Kaufft es in der Zeit,
so habt ihrs in der Noth.
Die Welt, die steckt zwar voll Betrug,
Ich aber hab des schreyens fug."

Dann kommt der Guckkastenmann:

„Raritet, schöni Raritet
Das Blendwerk ist gemein fürwahr
Und jeder heißt das seine rar.",

schließlich weiterhin unter den Verkäufern auch noch ein Savoyard, der „lebendige Murmelthierli" vorführt. Künstlerisch sind diese kleinen Kupfer leider ohne sonderlichen Reiz; um so lebhafter wirken die beiden Gestalten, mit denen der Danziger Ausruf von den Verkäufern zu den Besitzern von Sehenswürdigkeiten übergeht und die deshalb in unserm Buche einen Platz gefunden haben[1]): der Raritätenkastenmann, der la santa Catharina bewundern läßt, und der Schattenspielmann, der „an der Wand, in bunten Schatten", wie es bei J. G. Jacobi[2]) heißt, die Herrlichkeiten der Laterna magica vorführt; auch von ihren musikalischen Leistungen geben uns diese beiden Bilder Proben. Und so ließ sich aus der ganzen Fülle der hier besprochenen Leistungen der bildenden Kunst zur Erläuterung des Goetheschen „Jahrmarktsfestes" ein kleiner Zyklus von „Plundersweiler Ausrufern" zusammenstellen.

---

[1]) Bei S. 24 und S. 40. Originalgröße 22,2 × 31,3 und 21,3 × 30,8.

[2]) Briefe von Herrn Johann Georg Jacobi (Berlin 1768) S. 86 f. „Das Schattenspiel".







Kleine Geheimnisse.

Mit allen solchen Feststellungen ist im Grunde der eigentliche, tiefste Sinn, die Gesamtbedeutung des Goetheschen Jahrmarktsfestes schon erklärt. Die Abschilderung des bunten Markttreibens ist nicht etwa in erster Reihe Selbstzweck, wie das auf dem Theater bei der Behandlung dieses Stoffes der Fall ist, der zu kleinen Späßen, munteren Intriguen, überraschenden Effekten für Auge und Ohr genug Gelegenheit bietet; die rasche Folge der Erscheinungen auf dem Jahrmarkt, die an die Stelle der Bilderfolge des Raritätenkastens getreten ist, das bunte Durcheinander der Käufer und Verkäufer, das sich dem Dichter aus Anregungen der Wirklichkeit und der Kunst ergeben hat, ist vielmehr das Symbol für das Auf und Ab des Lebens geworden. Der Humor, der den Dingen und ihrer Gestaltung selbst innewohnt, spielt nur eine wenn auch bedeutsame Nebenrolle.

Daß aber noch eine weitere Differenzierung des Begriffes „Leben" stattfindet, haben wir bereits angedeutet[1]. Die Entstehung des Werkes aus den Darmstädter Gesprächen mit

[1]) Vgl. o. S. 45 f.

Merck heraus, der eben damals das Leben des typischen Dichters in leichten Versen behandelte, zeigte uns, daß im besondern das Leben auf dem Litteraturjahrmarkt, von dem auch in Mercks Versen die Rede ist, in dem raschen Vorüber der Plundersweiler Verkäufer symbolisiert sein wird. Das starke Vorwiegen solcher Vorstellung ist auch gerade im Ausgang des Jahres 1772 besonders begreiflich. Ein ganzes Jahr hindurch hatte Goethe vor allem in Gemeinschaft mit Merck fast seine beste Zeit damit verbracht, auf dem Markt der Litteratur Musterung zu halten; nun ist der Entschluß gefaßt, an den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" nicht länger Teil zu nehmen, nun drängt sich beim Abschied die bunte Fülle der Erscheinungen des Büchermarktes noch einmal zu einem Gesamtbilde zusammen.[1]) Die litterarische Stimmung, die den Dichter bei der Niederschrift des Ganzen erfaßt hat, äußert sich vor allem in der Schlußanspielung auf das bevorstehende Erscheinen des „Deutschen Merkurs", der aller Not ein Ende machen und gewissermaßen das Erbe des Interesses antreten wird, das bisher die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" bei dem Dichter besessen haben; nachdem einmal ein bestimmter litterarischer Hinweis gegeben ist, wird dann im Anfang des Jahres 1773 in der ersten Scene noch allgemein auf Hanswursts Verbannung von der Bühne und weiterhin auf Schlossers „Katechismus für das Landvolk" hingewiesen, den der Verleger im Januar in einer Sonderausgabe hervortreten ließ[2]).

Damit aber sind wir auch am Ende der Liste unzweifelhafter Sonderanspielungen angelangt. Alles andere — wir fassen zunächst lediglich die Verkäufer und Konsorten ins

---

[1]) Vgl. Scherer, Aus Goethes Frühzeit S. 41 f.

[2]) Scherer, Aus Goethes Frühzeit S. 28.

Auge — ist in erster Reihe ganz gewiß allgemeiner Natur. Beobachtungen allgemeinsten Charakters hat der Rezensent und Mitredakteur der Frankfurter Gelehrten Anzeigen auf dem Büchermarkt wie auf dem Lebensmarkt gemacht, Schwächen und Eitelkeiten, die die Mehrzahl der Menschen und die Mehrzahl der Schriftsteller im besondern aufweisen, sind ihm entgegengetreten. Wenn die Ausrufertypen, die das Leben, das Theater, vielleicht auch die bildende Kunst liefert, mit ihren dem wirklichen Ausruf möglichst getreu nachgebildeten Versen nicht nur das Treiben auf dem Lebensmarkt symbolisieren, sondern auch dem Kundigen zugleich andeuten, wie es auf dem Litteraturjahrmarkt zugeht, so ist des Dichters Absicht zwiefach erfüllt; wohl möglich, daß bei der Auswahl aus den vielen sich herandrängenden Typen dieser Nebenzweck mehrfach bestimmend gewesen ist. Wie auf dem Lebensmarkt, so versucht auch auf dem Büchermarkt jeder das Publikum für seine Leistung zu interessieren; der Theaterleiter und Quacksalber ist der Marktschreier par excellence, aber auch die übrigen Ausrufer sind Marktschreier im kleinen, und jeder hat sein besonderes Zugmittel, so wie der Führer den auch auf dem Litteraturmarkt nicht unbeliebten Köder des Humors sowohl wie der tönenden Worte auswirft. Die Betonung des billigen Preises spielt bei Tiroler und Nürnberger eine Rolle; mit herausfordernder Pikanterie bieten zwei Frauenzimmer ihre Ware an, während der Bänkelsänger umgekehrt mit der Moral zu locken versucht. Wie die Kritik bald mehr Erfolg erhofft, wenn sie schroff ist, bald mehr, wenn sie aller Schroffheit entgegentritt, so preist der Bauer seine scharfe, der Wagenschmeermann seine milde Ware an. Neben der Reklame ist eine häufige Erscheinung des Litteraturmarktes der Streit um litterarisches Eigentum, der auch dann ausgefochten wird, wenn das Objekt des Zwistes verschwindend klein ist: wieder

nur die litterarische Abart eines auch im allgemeinen Leben nur allzuhäufigen Vorkommnisses. Im Zank des Savoyarden mit dem Zitherspieler um den Kreuzer ist dieser Zug symbolisiert.

In den übrigen Personen Typen des litterarischen Treibens im besondern zu suchen wird nicht wohl angehen; wenn wir von dem noch nicht erwähnten Schattenspielmann absehen, der wohl, wie oben angedeutet wurde, nur zum Abschluß des Ganzen etwas näher wieder an den Sinn der Urkonzeption, den raschen Wechsel der Bilder des Lebens, zu erinnern hat, sind es nicht mehr Anbietende, sondern nur noch Empfangende, die der Dichter uns vorführt. Die verschiedenen Temperamente und ihre Art, das Leben zu erfassen, stellen sich uns vor: hochmütig-prüde Ablehnung von Seiten der Gouvernante und auf der andern Seite kritikloser Enthusiasmus beim Milchmädchen, der wir in des Dramas erster Fassung noch keinen Warenausruf zugewiesen finden. Dann Gleichgiltigkeit: aus Phlegma bei den Viehhändlern, aus überwiegendem anderm Interesse beim Fräulein, die das „Gaukelspiel" nur benutzt, um sich zu ihrem Doktor zu gesellen. Seufzende Abstinenz beim Pfarrer, geheuchelte Verachtung bei den Zigeunern, denen die Trauben nur zu hoch hängen, eine charakteristische Mischung von scheinbar vornehmer Ruhe und heimlich schmunzelnder Freude am Trivialsten beim Amtmann. Und hoch über allen Standpunkten endlich der des Doktors, der Humor genug besitzt, um einmal auch an der Betrachtung des Alltäglichen und Allzumenschlichen sich zu ergötzen und sich selbst als einen Angehörigen dieses Getreibes anzusehen: er „weiß, was im Grund wir alle können". So hat der Dichter mit verblüffend wenigen Worten fast jeden Standpunkt, der den lockenden Freuden des Lebens gegenüber möglich ist, zu präzisieren gewußt. Man denkt an das alte pytha-

goräische Gleichnis, in dem auch die verschiedenen Lebensauffassungen mit den Wünschen der Jahrmarktsbesucher zusammengestellt werden[1]): „Βίος ἔοικε πανηγύρει· ὡς οὖν εἰς ταύτην οἱ μὲν ἀγωνιούμενοι, οἱ δὲ κατ' ἐμπορίαν, οἱ δέ γε βέλτιστοι ἔρχονται θεαταί, οὕτως ἐν τῷ βίῳ οἱ μὲν ἀνδραποδώδεις φύονται δόξης καὶ πλεονεξίας θηραταί, οἱ δὲ φιλόσοφοι τῆς ἀληθείας."

Es bleibt die Esthervorstellung, und sie hat Goethe benutzt, um neben dem Litterarischen und dem Allgemein-Menschlichen ein drittes zu charakterisieren: die großen Weltanschauungsgegensätze der besonderen Zeit, in der er selbst lebte. Der schroffste Rationalismus und die allerweichlichste Empfindsamkeit werden hier in den beiden Akten des Spiels, in den Gestalten des Haman und des Mardochai nacheinander vorgeführt.

Und nun erhebt sich endlich die letzte Frage. Steckt im „Jahrmarktsfest" außer dem Allgemein-Symbolischen und dem Typisch-Charakteristischen auch noch greifbare Charakteristik individueller Natur? Oder um die Frage gleich auf das Gebiet hinüberzuspielen, auf dem sich die Forschung bisher mit Vorliebe bewegt hat: enthält das Stück epigrammatische Anspielungen auf einzelne Persönlichkeiten? Soviel aber steht nach unsern bisherigen Betrachtungen schon von vornherein fest: selbst wenn die Antwort auf diese Frage bejahend ausfiele, das eigentliche Wesen des Stückes würden diese Einzelporträts nicht ausmachen, zu einer bloßen Epigrammensammlung würde das Jahrmarktsfest nicht zusammenschrumpfen.

Daß Goethe lebenslang eine Neigung zum Geheimnis, sagen wir richtiger zu kleinen Geheimnissen besessen hat, zu gewissen zunächst nur ihm selbst verständlichen Anspielungen

[1]) Diog. Laert. VIII, 8.

namentlich litterarischer Art, von deren Abfassung der Dichter nicht ausgeht, die vielmehr nur die letzte geheim würzende Zugabe bilden, das ist neuerdings gelegentlich einer Behandlung des Hexensabbats im „Faust“ von Morris [1]) mit Recht hervorgehoben worden; in die Nähe dieser Spuksphäre, in der alle Mittel gelten, um den Eindruck des Geheimnisvollen zu verstärken, möchte ich meinerseits freilich das schärfer umrissene Jahrmarktstreiben nicht rücken. Sonst müßten wir schließlich überall zu spüren anfangen, und ein realistischer Deutobold müßte etwa auch hinter den Gestalten in Auerbachs Keller litterarische oder andere Porträts aus Goethes Jugendzeit wittern dürfen. Es fragt sich vielmehr: liegen, abgesehen von der Angabe in „Dichtung und Wahrheit“, spezielle Gründe vor, die uns erlauben, auch hier auf die Jagd nach individuellen Karikaturen zu gehen?

Man kann sich einmal vielleicht auf eine öfter angeführte Stelle in einem Briefe Mercks an Nicolai vom 28. August 1774 berufen, die sich auf die Goetheschen „Possenspiele“ beziehen, deren Verlag Nicolai am 26. Juli desselben Jahres Höpfner gegenüber abgelehnt hatte. Merck schreibt in Bezug auf Goethe [2]): „Die Pasquinaden, die er gemacht hat, sind aus unserm Cirkel in Darmstadt, und alle Personen sind gottlob so unberühmt und unbedeutend, daß sie Niemand erkennen würde.“ Diese Mitteilung ist zunächst durchaus beachtenswert, weil sie von Merck herrührt, der über den letzten Sinn der in Betracht kommenden Dichtungen besser unterrichtet sein mußte als sonst irgend jemand. Thatsächlich aber ist sie in keiner Weise zu brauchen. Sie paßt nicht auf

---

[1]) Goethestudien (1897) S. 5 f.

[2]) Briefe aus dem Freundeskreise von Goethe, Herder, Höpfner und Merck her. v. Wagner (1847) S. 107 f.

Goethes eigene Deutung, weil sie die Urbilder in Darmstadt statt wie Goethe in Frankfurt sucht, nicht auf Scherers Erklärung, der nicht nur wie Goethe vornehmlich an Frankfurter Persönlichkeiten sondern auch an allerlei Schriftsteller denkt, auf die die Charakteristik „unberühmt und unbedeutend“ keineswegs zutreffen würde, noch endlich zu Wilmanns' noch bunter zusammengesetzter Gesellschaft mit dem Mittelpunkt Ehrenbreitstein. Man könnte vielleicht annehmen, Merck habe bei der Niederschrift jenes Satzes gerade das „Jahrmarktsfest“ außer Acht gelassen; aber auch für den „Pater Brey“ läßt sich seine Behauptung nicht halten, da es sich in diesem Stück zweifellos um Herder und Leuchsenring, also durchaus nicht um unbekannte Privatpersonen handelt. Ob Merck, wie Scherer meint [1]), aus Diplomatie Nicolai gegenüber nicht streng die Wahrheit gesagt hat, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist so viel sicher, daß sein Zeugnis hier nicht den geringsten kritischen Wert besitzt.

Ein zweites Zeugnis für das Vorkommen persönlicher Satire ist der Umstand, daß sie in einem einzelnen Fall mit ziemlicher Sicherheit nachzuweisen ist. In der Gestalt des Mardochai ist „Leuchsenrings Person aufgeführt“. Caroline Flachslands Zeugnis [2]) ist hier um so wertvoller, als es offenbar auf eine Merckſche Mitteilung zurückgeht, die in diesem Einzelfall gewiß unverdächtig ist, und es wird durch die frappante Übereinstimmung zwischen dem Mardochai und dem Pater Brey bestätigt, aus dem uns Leuchsenrings Züge unverkennbar und unbestreitbar entgegenschauen. Hier ist also ein fester Punkt für das Einsetzen einer Untersuchung gegeben, wenigstens insoweit, als nun die Frage, ob nicht noch andere Ge-

---

[1]) Aus Goethes Frühzeit S. 42.

[2]) An Herder, Ende März: Aus Herders Nachlaß 3, S. 489.

stalten des Stückes eine individuelle Physiognomie aufweisen, einen sicheren Rückhalt hat; von vorn herein dürfen wir freilich nicht außer Acht lassen, daß diese notorische Porträtbenutzung erst dem allerletzten Teil der Gesamtarbeit angehört und daher auch ganz wohl etwas Neues und Isoliertes darstellen kann: Caroline hebt jedenfalls in jenem Briefe Leuchsenring als einzige Karikatur des Stückes heraus[1]).

In keiner Weise aber giebt uns dieser Stand der Voruntersuchung das Recht, uns nun blindlings aufs Rätselraten zu verlegen. Nichts besseres aber ist im Grunde die Art, auf die die Urbilder der hypothetischen Karikaturen festgestellt werden sollen. Irgend eine Ähnlichkeit muß gefunden werden zwischen der Goetheschen Figur und einem Menschen aus Goethes persönlicher oder litterarischer Nähe: meist ist es irgend eine Wendung, die jemand einmal an mehr oder minder versteckter Stelle gebraucht hat und die nun einigen Worten der Jahrmarktfigur ähnlich klingen soll, ein Charakterzug, eine Lebenssituation, die wohl durch einen einer solchen Figur eigenen Zug symbolisiert werden soll: ist das gelungen, dann „ist" Figur A oder B der oder die. Ob der gemeinte Wirklichkeitszug, z. B. die betreffende Wendung, auch Goethe damals bekannt sein und als charakteristisch auffallen mußte, ob die Ähnlichkeit zwischen solchem Zuge und einer Eigentümlichkeit der Jahrmarktsfigur auch nach den Gesetzen der individuell Goetheschen Logik vorhanden ist und nicht erst nach manchem Zurechtzerren und Zurechtschminken der beiden verglichenen Gestalten lediglich für die Psyche des Untersuchers

---

[1]) Sie schreibt, der Jahrmarkt habe den Zweck, Herrn Merck die Cour zu machen und Leuchsenrings Person darin aufzuführen. Leuchsenring angreifen, heißt schon, so wie das Verhältnis damals stand, Merck die Cour machen; Caroline will also keineswegs sagen, daß auch Mercks Person in dem Stücke aufgeführt werde.

und einiger ihm ähnlich gearteter Philologenseelen existiert, ob das, was sich bei solchen Vergleichen ergiebt, nun auch wirklich als ein Witz und zwar als ein Witz im Goetheschen Sinne erscheint, das ist bei dieser Art des Rätselratens völlig gleichgiltig. Wenn ich auf solche Art arbeiten darf, dann will ich mich beinahe verpflichten, für jede der Figuren des Jahrmarkts eine ganze Anzahl von Originalen aufzutreiben. Und thatsächlich hat die bisherige Forschung für verschiedene dieser Rätsel zwei oder drei Lösungen gefunden, die alle ungefähr gleich gut oder gleich schlecht begründet sind. Solche Doppellösigkeit aber sollte schon an sich in Bezug auf den Wert des ganzen Experiments stutzig machen. Zugegeben: die Übereinstimmung des Rohmaterials mag zuweilen etwas Verlockendes haben, und zuweilen mag ein glücklicher Einfall auch einmal ohne Methode nach dem Richtigen greifen. Aber wie viele Nieten kommen auf einen solchen Glückstreffer! In anderm Zusammenhang wurde oben eine auf Nicolai bezügliche Stelle aus einem Brief Jacobis an Wieland vom 8. August 1773 mitgeteilt: „Viele brave Leute werden es . . . nicht gut heißen, daß sie dem Marktschreier . . . eine Verbeugung machen und ihn Herr Doctor grüßen.“ Wenn wir jenes Datum nicht hätten und auch nicht anderweitig ermitteln könnten, würde gewiß die Forschung längst triumphierend mit Bezug auf des Doktors Anrede an den Marktschreier „Herr Bruder“ „festgestellt“ haben: Der Doktor ist Wieland, der Marktschreier ist Nicolai. Daß aus einem Brief Jacobis an Wieland eigentlich überhaupt kaum etwas Authentisches in Bezug auf Goethes „Jahrmarktsfest“ sich ergiebt, hätte man im Taumel des Finderglücks wahrscheinlich übersehen. Oder: auf eine wie sichere Spur zur Ermittlung des Urbildes zum Milchmädchen, von dem der Zigeuner sagt:

„Das Milchmädchen da ist ein hübsches Ding“,

führt der Umstand, daß Goethe nach dem Besuch eines Maskenballes schreibt: „Das Milchmädgen gefiel mir wohl, mit etwas mehr Jugend und Gesundheit wäre sie mir gefährlich.“ Nur schade, daß der betreffende Brief erst vom 27. Januar 1776 herrührt.

Eine systematischere Prüfung der Frage sollte zunächst auf eine allgemeine genaue Kenntnis der Eigentümlichkeit des Goetheschen Witzes sich gründen, unter dessen Einzelarten wieder die Abteilung „Personalsatire“ uns am vertrautesten sein müßte. Dieses wichtige Kapitel künftiger Goethepsychologie, dem als größte Schwierigkeit die bisher nicht beseitigte Uneinigkeit der Psychologen in Bezug auf die unentbehrlichsten Grundbegriffe entgegensteht, muß sich auf ein absolut vollständiges und ausnahmslos auszudeutendes, streng historisch angeordnetes Material stützen[1]); von ihm werden für die Herstellung der Grundlagen aber zuerst nur die Fälle zusammenzufassen sein, in denen Goethes Witz ohne irgend welche Verkappung jedem verständlich zu Tage tritt. Ihre Betrachtung liefert das Hauptmittel zur Demaskierung der übrigen. In Ermanglung derartiger Untersuchungen werden wir hier von dem Gesamtcharakter solcher Jugenddichtungen Goethes ausgehen, in denen ohne jeden Zweifel flüchtig skizzierte Karikatur einer großen Anzahl individueller Erscheinungen steckt, und uns fragen, ob wir diesen Gesamtcharakter im „Jahrmarktsfest“ wiederfinden. Solche Dichtungen sind das „Concerto dramatico“ vom Jahre 1772 und das „Neueste von Plundersweilern“ aus dem Jahre 1781. Das Charakteristikum solcher Individualsatire ist nun ohne Zweifel, daß

---

[1]) Die kleine, des Themas halber beachtenswerte Abhandlung von H. Henkel, Goethe als satirisch-humoristischer Dichter: ZVLG. 7 (1894), S. 206—215 vermag solchen Ansprüchen natürlich nicht zu genügen.

wir ohne weiteres den Reichtum an Anspielungen bemerken, daß ohne Beachtung und Erklärung dieser Eigentümlichkeiten aus dem Ganzen und aus dem Einzelnen kaum etwas zu machen ist, daß wir es deutlich mit Rätseln zu thun haben. Für das „Concerto dramatico“ gilt diese Charakteristik in so hohem Grade, daß das kleine Werk uns noch heut ein Buch mit sieben Siegeln ist. Näher liegt die Verwertung des „Neuesten von Plundersweilern“, weil die Sphäre dieselbe geblieben ist wie in dem acht Jahre älteren Jahrmarktsfest; grade hier sehen wir, wie anders das Stück und seine Gestalten ausgesehen haben würden, falls auch bei seiner Abfassung der individuelle Spott in den Vordergrund hätte treten sollen. Nirgend schlichtes Abbild der Wirklichkeit, sondern überall alles zu grotesker und unmöglicher Situation gesteigert. Der Bänkelsänger steht auf den Häuptern seiner Vorfahren, ein „Zögling“ zeigt seines „Propheten“ Strümpfe und Schuhe und schwört auf das Vorhandensein von Hosen. Merkur geht nicht auf Flügelschuhen, sondern auf Stelzen und macht damit jährlich zwölf Schritte. Und so weiter. Da sind so viel der Wirklichkeit widersprechende Seltsamkeiten zusammengetragen, daß ihre Vereinigung unmöglich auf einen Typus, sondern eben jedesmal nur auf ein Individuum: Klopstock, Wieland und so fort gedeutet werden kann. Hier dagegen haben wir in der Ausführung der einzelnen Gestalten, wenigstens der Personen, die sich auf dem Jahrmarkt produzieren, kaum etwas anderes als typisierenden Naturalismus. Die diesem Buche beigegebenen Bilder, die Bemerkungen über sonstige Jahrmarktsdarstellungen auf dem Theater mögen das bezeugen. So zeigt unser Titelbild den Hanswurst im Dienste des Marktschreiers, der durch den Narren Gift verkaufen läßt und auch Brief und Siegel weisen könnte; auch in der Litteratur fehlt es an entsprechenden Beschreibungen nicht; so heißt

es z. B. schon 1669 bei Grimmelshausen[1]): „Solches kan man an einem Marckschreyer oder Quacksalber (welche sich selbst vornehme Aertzte, Oculisten, Brüch- und Steinschneider nennen, auch ihre gute pergamentine Briefe und Siegel darüber haben) augenscheinlich abnehmen, wann er am offnen Marckt mit seinem Hanß Wurst oder Hanß Supp auftritt und auf den ersten Schrey und phantastischen krummen Sprung seines Narrn mehr Zulauffs und Anhörer bekommt als der eiferigste Seelen-Hirt..“ Daß man thatsächlich dem Quacksalber oder seinem Spaßmacher das Schnupftuch als Zeichen der Kauflust zuwarf, geht z. B. aus J. Chr. Krügers nach Hagedorn bearbeitetem Gedicht „Apollo und Minerva“ hervor. Wir wissen ferner aus der Theatergeschichte, daß sogar ganze Fakultäten solche Naturärzte z. B. den berühmten Stranitzky gewissermaßen als „Herrn Bruder“ anerkannt haben, und weiter, daß zu den Lockmitteln eines derartigen Quacksalbers zuweilen nicht nur ein Hanswurst, sondern eine ganze, wenn auch kleine wandernde Schauspielergesellschaft gehörte[2]). Der Savoyard, der die Marmotte tanzen läßt, und der, der das Saiteninstrument spielt, ziehen, wie unser Bild beweist, gemeinsam auf die Wanderschaft[3]). Die meisten Verkäufertypen sind oben durch ihr Vorkommen auf Kunstblättern oder auf dem Theater als thatsächlich aus dem Leben gegriffene Markthändler nachgewiesen: Tiroler und Tirolerin, Bauer, Nürnberger und Milchmädchen; ihnen schließen sich Bänkelsänger und Schattenspielmann an. Nur Pfefferkuchenmädchen und

---

[1]) Kurz 2, S. 124. Ähnliches bei Schupp.

[2]) Vgl. z. B. A. v. Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens Wien 1899) S. 115 ff. 123. Auch das spricht übrigens dafür, daß Goethe nicht an Marionetten dachte, vgl. o. S. 79 ff.

[3]) Auch das Personenverzeichnis der Ettersburger Aufführung faßt sie als „Marmottenjungen“ zusammen.



Wagenschmeermann vermag ich anderweitig nicht zu belegen; aber wenn wir bedenken, welche Fülle lokaler Sondertypen die einzelnen früher angeführten Ausrufersammlungen aufweisen, so liegt kaum Veranlassung vor, diese beiden Gestalten für nichtwirklich, für freie Schöpfungen der Goetheschen Laune zu halten, die mit ihnen irgend welche Individualitäten karikiren wollte: so gut wie anderwärts etwa Strohhutkrämer und Maronenweib mögen auf den rheinischen Jahrmärkten Wagenschmeermann und Pfefferkuchenmädchen erschienen sein. In dem „Cris de Berlin" kommt wenigstens ein „Zimptpretzelmädchen" vor. Und ferner: in den wenigen Zügen und Worten, mit denen der Dichter jede Gestalt ausstattet, nichts was aus dem typisierenden Naturalismus irgendwie auffallend herausträte. Vielleicht steckt etwas dahinter, daß der eine Savoyard nicht als „Drehleierbub", sondern als „Zitherspielbub" bezeichnet ist, während sich, wie auch unser Bild zeigt, die Savoyarden der Drehleier (vielle) zu bedienen pflegten, die freilich damals auch ein Saiteninstrument ist.[1]) Aber zu viel besagt das gewiß auch nicht, und jedenfalls macht es für die bisher beliebte Deutung auf den weinenden Gleim keinen Unterschied, ob der Knabe die Savoyardenleier oder die Zither spielt, die damals ausschließlich Schuster- und Schneidergesellen und ihresgleichen zur Befriedigung ihrer musikalischen Bedürfnisse diente.

Minder eng können wir das Gebiet abgrenzen, auf dem wir nach individueller Anspielung suchen dürfen, wenn wir uns den übrigen Gestalten des Dramas zuwenden. Hier fehlt es an jenen für uns kontrollierbaren Lebenstypen, bei deren

---

[1]) Für freundliche Auskunft über diesen Punkt bin ich dem Direktor der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente, Herrn Prof. Dr. O. Fleischer, zu Dank verpflichtet.

schlichter Wiedergabe kaum mehr viel Möglichkeit zur Anbringung ganz individueller Züge bleibt; hier bewegt sich der Dichter freier und hat daher mehr Gelegenheit zur Spezialisierung. Besäßen wir eine genaue Seelenstudie über Leuchsenring und vermöchten auf solche Art Mardochai mit seinem Urbild zu vergleichen, so wären wir, zumal wenn wir auch Goethes Bahrdt und Goethes Wieland mit ihren Urbildern zusammenhielten, wohl im Besitz einer Methode, mit deren Hilfe wir nach einem etwaigen Original von Goethes Haman auf die Suche gehen könnten: auch diese Rolle ist verhältnismäßig so umfangreich, daß wir erwarten dürften, mehrere Anhaltspunkte für eine systematische Nachforschung zu finden. Mit den übrigen Figuren sieht es dagegen verzweifelt aus. So wenige Worte sind ihnen in den Mund gelegt, daß wir schwerlich je die Untersuchungsmethode weit genug werden verfeinern können, um hier zu scheiden, was typisch, was individuell gemeint ist. Denn hier soll keineswegs geleugnet werden, daß Goethe zu einer Art Privatspaß einer Gestalt etwa die Lieblingsredensart eines guten Freundes oder dergleichen in den Mund gelegt oder eine witzige Anspielung auf ein Erlebnis eines Gesellschaftsgenossen gewagt haben kann, die sich gerade gut zu der allgemeinen Charakteristik der Person oder bescheidener gesagt der von ihr vertretenen Stellung zu den Erscheinungen des Lebensjahrmarktes schickte. Nur ein ganz besonders günstiger Zufall aber könnte so ein kleines Geheimnis enthüllen; von den bisherigen Deutungen aber wird in solchem Sinne keine einleuchten, — zur Not die Deutung des Milchmädchens auf die kritiklose Caroline Flachsland, die sich blind sieht an den „sieben Sachen", als die schon Merck in seiner Rhapsodie die Ware des Litteraturjahrmarktes bezeichnet.

Es könnte die weitere Aufgabe bleiben, zwar nicht nach

Persönlichkeiten zu suchen, deren Eigenart Goethe mit Bewußtsein epigrammatisch gekennzeichnet hätte, wohl aber nach solchen, deren Einzelbilder, ohne daß es ihm zum Bewußtsein kam, ihm zum Typus des Reklamehelden usw. zusammengeflossen sind. Daß der psychische Vorgang in solcher Weise verlaufen ist, werden wir gewiß behaupten dürfen, aber keine kritische Kunst wird ausreichen, um in den wenigen Zügen des fertigen Einzelbildchens noch irgendwelche Rohstoffelemente mit derjenigen Wahrscheinlichkeit nachzuweisen, ohne die wir das Gebiet der Wissenschaft verlassen. Und nie sollen wir vergessen, was Goethe selbst zu Caroline Herder im Jahre 1789 gesagt hat, als sie ihn fragte, ob sie die Leonore im „Pater Brey", dem Nachbarstück des Jahrmarktsfests also, „so ganz gewesen wäre: Bei Leibe nicht! sagte er", wie sie selbst berichtet[1]), „ich solle nicht so deuten: der Dichter nehme nur so viel von einem Individuum, als nothwendig sei, seinem Gegenstand Leben und Wahrheit zu geben; das übrige hole er ja aus sich selbst, aus dem Eindruck der lebenden Welt".

So bleibt es dabei: von einzelnen kleinen Geheimnissen wird sich der Schleier nicht ziehen lassen. Aber der Schade ist nicht groß: sie spielen keine große Rolle, weder für die Entstehungsgeschichte noch für die Wirkung. Freilich in den Rezensionen findet sich nicht viel Verständiges: der Hamburgische Korrespondent weiß aus dem Meisten nichts zu machen, der Altonaer Reichspostreuter findet, Goethe habe ohne es zu wissen, die feinste Satire auf sich selbst gemacht, Schirachs Magazin schmäht die „Pöbelfarce", obwohl sie „viele gute und satirische Züge" auf die oft verderblich kurirenden Ärzte, auf die Empfindsamen, auf die eigenliebenden Sänger und auf

---

[1]) Herders Reise nach Italien, her. von Düntzer und Herder (1859) S. 249.

eine Menge Possen der Welt enthalte. Ja, es findet sich sogar ein Kritiker, der die „Anspielungen“ bald gemerkt haben will: es ist Nicolai in der Allgemeinen deutschen Bibliothek, der nun einmal bei Goethe überall Personalsatire wittert. Er giebt eine Probe seines Scharfsinnes, indem er den Schattenspieler für Herder erklärt, der in der Vorrede zu der „Allerältesten Urkunde des Menschengeschlechts“ so selbstgefällig sein Licht für das einzig leuchtende erkläre, daß der Ausruf „Lichter aus! mein Lämpgen nur“ ihn trefflich charakterisiere. R. M. Werner hat überzeugend nachgewiesen, daß diese Deutung aus chronologischen Gründen unhaltbar ist (Goethe kann das Herdersche Werk bei der Abfassung nicht gekannt haben); sonst aber wäre die Deutung ganz im Sinne mancher Goethephilologen. Nicolais Geist ist noch nicht zur Ruhe gekommen. Die Reihe derer aber, die das Werk zu bewundern vermochten, ohne das Pferd beim Schwanze aufzäumend die etwa zuletzt noch hineingeheimnißten kleinen Anspielungen in den Vordergrund zu schieben, eröffnet Friedrich Heinrich Jacobi[1]).

Daß Goethe selbst aber, als er in „Dichtung und Wahrheit“ von seiner Jugenddichtung handelte, ebenfalls in jenen Fehler verfiel und damit die Forschung auf falsche Wege lockte, läßt sich psychologisch ganz wohl erklären. Ihm schiebt sich, wie das bei Erinnerungsvorgängen so leicht kommt, eine jüngere, mit der älteren engverbundene Schöpfung wenigstens mit einem Teil ihrer Eigenschaften an die Stelle des eigentlichen Gegenstandes der Erinnerung. Diese jüngere Arbeit ist das 1781 geschaffene „Neueste von Plundersweilern“, eine nicht für die Veröffentlichung bestimmte Gelegenheitsarbeit im engeren Sinne; hier ist über eine Zwischenstufe hinweg, die

---

[1]) Briefwechsel S. 151.

wir im nächsten Kapitel kennen lernen werden, thatsächlich das Prinzip der individuellen Anspielung dominierend geworden. Wenn Goethe nun die diesem Werk allerdings zukommende Charakteristik „Epigrammensammlung", ohne sich des Fehlers bewußt zu werden, auf das Jahrmarktsfest zurücküberträgt, so mag den Anknüpfungspunkt nicht nur die Erinnerung an ein paar vielleicht wirklich vorhanden gewesene Anspielungen geboten haben: eine besonders gute Vermittlung bot gewiß die Bezeichnung „Schönbartspiel". Was sie für Goethes Jahrmarktsfest ursprünglich bedeutete, haben wir oben gesehen; später aber bei der allgemeinen Ehrenrettung Hans Sachsens in Weimar war das Wort „Schönbart" im Sinne von Maske, vielleicht auf Grund der Angabe des Biographen Ranisch, ganz geläufig geworden, und Goethe selbst hatte es mehrfach in diesem Sinne gebraucht; so deutete er sich selbst jetzt einfach Schönbartspiel als Maskenspiel und nahm an, daß hinter den Masken die Bilder einzelner Mitglieder seiner damaligen „Societät" zu suchen seien. Daß er dagegen von der thatsächlichen Entstehungsgeschichte, wie wir sie hier zu rekonstruieren versuchten, nichts zu berichten wußte, erklärt sich auch daraus, daß ihm, wie das bei jedem echten Dichterwerke der Fall ist, die wichtigsten unter jenen psychischen Hergängen durchaus nicht klar ins Bewußtsein gekommen sind.



Zweites Kapitel.

Bühnengeschichte.





Goethes Bearbeitung.

Vier Jahre lang lebte das „Jahrmarktsfest“ ein lediglich litterarisches Dasein. Der erste, der es auf die Bühne brachte und der ihm zugleich eine Bearbeitung zu teil werden ließ, ohne die es nicht wohl aufführungsfähig erschien, war Goethe selbst. Die Repertoirnöte des Weimarer Liebhabertheaters, durch dessen bunte Reize zumal die Ettersburger Sommer- und Herbstesfreuden gesteigert werden sollten, veranlaßten den Dichter, das Schönbartspiel wieder hervorzuholen; aus dem Angebinde für Merck wird eine dramatische Geburtstagsgabe für die Herzogin Anna Amalia: an ihrem Geburtstage, dem 20. Oktober 1778, sah es zum ersten Male das Lampenlicht. Wiederholungen fanden am 6. November und am 3. Juni des nächsten Jahres statt[1]); schon die erste davon zu Goethes Verdruß, dem er in einem Briefe vom 3. November 1778 an Frau von Stein deutlichen Ausdruck gab. Wenn er dort von dem „Schluss diesiähriger Landunlust“ spricht und die Partie des Mardochai höchst ironisch ein „Kunstwerck“ nennt, so deutet er damit wohl an, daß die ganze Bearbeitung ihm weniger ein eigenes litterarisches Be-

---

[1]) Vgl. Burkhardt: GoetheJb. 4, S. 115.

dürfnis als eine bestellte und im Ganzen kaum willkommene Arbeit gewesen ist. Ihr Ergebnis aber ist die Gestalt, in der wir das „Jahrmarktsfest" in Goethes Werken lesen, ist die Grundlage für alle Bühnenaufführungen bis in die neueste Zeit geworden, und so verdient die erste Ettersburger Darstellung und Goethes Thätigkeit für sie immerhin unser besonderes Interesse.

Leider ist nun unser Material für die Feststellung ihres Verlaufes nicht ganz so vollständig, wie es wohl sein könnte. Goethes Mutter schreibt am 24. November 1778 an die Herzogin Anna Amalia[1]): „ . . . Daß uns das Jahrmarcks Fest wieder auf lange Zeit vergnügt und froh gemacht hat werden Jhro Durchlaucht leicht glauben. Über Ahasverus Haman, und Mardochai Ester u. s. w. konten wir mit lachen gar nicht fertig werden, besonders gefiehlen uns die 10000 Galgen — Herr Krauße soll ein apartes Danckſagsungs schreiben von mir erhalten — die 3 Zeichnungen kan man gar nicht genung ansehen, und ich glaube wenn einer halb todt wäre er mußte lachen. Auch die Bänckelsängers Verse und die gemahlten geschichten dazu sind gar nicht zu bezahlen. Alles kriegt Rahmen und gläßer und wird in die Weimarrer Stube zum ewigen Andencken aufgestellt. Bei der gnädigen Freulein Thusnelde werde meinen ergebensten Danck wegen der herrlichen Beschreibung und dem Verzeichnuß der spielenden Persohnen abzustatten nicht ermanglen . . ." Leider haben sich diese Krausschen Scenenbilder, über deren Anbringung in der sog. Weimarer Stube des Frankfurter Goethehauses dann noch weitere Briefe der Frau Aja kurz berichten, nicht

---

1) Schriften der Goethegesellschaft 1, S. 11; dazu Burkhardts Anmerkungen S. 129 f.

erhalten, und damit ist uns zugleich ein vortreffliches Stück historischen Materials entzogen, das uns u. a., wie Frau Goethes Brief vom 4. Januar 1779 beweist, Goethe als Darsteller des Haman und des Mardochai gezeigt hätte. Ebenso wenig haben wir das Bild des Bänkelsängers, an dessen Herstellung nach einem Bericht der Herzogin an Frau Aja außer Kraus auch Goethe selbst und Anna Amalia beteiligt gewesen sind[1]). Und endlich stehen uns auch besonders für die Aufführung gedruckte Gesangstexte nicht zur Verfügung, wie sie für „Erwin und Elmire" und für „Lila" vorliegen. Schließlich ist auch das eigentliche Regiebuch nicht erhalten.

Was wir haben, ist — abgesehen von dem 1789 zum ersten Male gedruckten neuen Text — eine Vierzahl von Handschriften; von ihnen ziehen wir an dieser Stelle nur die drei heran, die die Weimarer Goetheausgabe verzeichnet und als H_1, H_2 und H_3 auseinander hält. Es kommen dazu Briefe: von Goethe, von Wieland, von Fräulein von Göchhausen, sowie die oben schon angezogenen Briefe der Frau Rat und der Herzogin. Und immerhin ist dies Material schon ausreichend, um uns die Prinzipien der neuen Bearbeitung erkennen zu lassen.

Wir vergleichen zunächst, wie das unser Anhang praktisch bis ins Einzelne durchführt, den Wortlaut von 1774 mit dem Text der Handschrift H_1. Offenbar haben wir in H_1 — sie ist von der Hand eines unbekannten Schreibers[2]) geschrieben,

---

[1]) Schriften a. a. O. S. 121. Goethes Arbeit daran fällt offenbar auf den 7. Oktober 1778: für diesen Tag verzeichnen die Tagebücher (1, S. 71): „Früh Schnacken gemahlt".

[2]) Nicht von der Hand Vogels, wie die Weimarer Ausgabe I, 16, S. 397 im Jahre 1894 angibt, obwohl schon zwei Jahre vorher I, 12, S. 317 nach Angaben Burkhardts festgestellt war, daß Vogel erst von 1782 an für Goethe schrieb.

Goethe hat mit Tinte hineincorrigirt — die erste offizielle Abschrift von Goethes eigentlichem Konzept vor uns, das wahrscheinlich aus einem durchgearbeiteten und mit Einlagen versehenen Exemplar des ältesten Druckes bestand und sich in dieser losen Form nicht erhalten hat; Goethes Verbesserungen dieser Reinschrift sind zumal in sachlicher Hinsicht fast ganz ohne Belang.

Um so bedeutsamer sind die Änderungen, die der Dichter dem Werke selbst hat zuteil werden lassen; rein äußerlich prägen sie sich schon darin aus, daß wir jetzt statt 350 Versen 627 vor uns haben. Wollen wir sie im Einzelnen betrachten, so können wir zunächst wieder auf jene Zweiteilung zurückgehen, deren Bedeutung für die Entstehungsgeschichte des ganzen Werkes wir so in den Vordergrund rücken mußten. Das eigentliche Jahrmarktstreiben, die strophischen und kurzzeiligen Teile, sind am wenigsten angetastet; die augenfälligsten Veränderungen beziehen sich dagegen auf die Zugabepartieen, die der Dichter 1773 durchweg in vierhebigen Reimpaaren abgefaßt hatte. Das dem Ganzen vorangehende Gespräch zwischen Doktor und Marktschreier wird nun um beinahe funfzig Verse bereichert, die über Leben und Spiel des Schauspielers handeln und dabei eine Naturtheorie zu Grunde legen, die der späteren reaktionären Schauspielkunstlehre Goethes[1]) durchaus widersprechend in den Anschauungen der Diderotschen Schule sich hält und etwa auf die Ausführungen Merciers sich gründen mag, die H. L. Wagner unter einer gewissen Teilnahme Goethes verdeutscht hatte; der Schluß der Scene mag Anspielungen auf die damaligen Wirren am Hof-

[1]) Über sie im historischen Zusammenhang jetzt H. Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jh. (Hamburg u. Leipzig 1898) S. 182 ff.

theater des benachbarten Gotha enthalten[1]). Viel einschneidender verfuhren Goethes Änderungen mit dem zweiten Teil der Zugabepartieen: mit dem Estherdrama. Hier, wo zumal in der Charakteristik des Mardochai der persönliche Spaß einst deutlich hervorgetreten und in verhältnismäßig bedeutendem Umfange ausgestaltet worden war, mußte eine radikale Änderung vorgenommen werden: für die Persönlichkeit Leuchsenrings konnte am Weimarischen Hofe ein Interesse schwerlich vorausgesetzt werden. Immerhin könnte man denken: auch abgesehen vom rein Persönlichen steckt im Mardochai des Interessanten immer noch soviel, daß man Goethes unbarmherziges Vorgehen nicht ohne Weiteres begreift. Mardochai-Leuchsenring ist ein typischer Vertreter der Empfindsamkeit, und das Thema „Empfindsamkeit" ist 1778 immerhin noch aktuell genug, um Gegenstand einer dramatischen Verspottung zu sein. Aber auch hier können wir Goethes Verfahren wohl verstehen: er hatte soeben in „Lila" und in dem „Triumph der Empfindsamkeit" diese dramatische Verspottung vorgenommen und mochte nun wohl nicht vor den Zuschauern des Liebhabertheaters das gleiche Wild zum dritten Male hetzen. So tritt an die Stelle der zeitgeschichtlich-persönlichen Satire Satire rein litterarischer Art, und sie ist mit Rücksicht auf ihr breiteres Publikum ziemlich allgemein gehalten. Sonderlich tief ist im Übrigen der Gedanke nicht, den biblischen Stoff zu einer Verspottung der regelmäßigen, von Frankreich importierten Alexandrinertragödie zu benutzen, die sich ja mit einer gewissen Vorliebe biblischer Gegenstände bemächtigt hatte und die, weil sie dem ganzen Parkett durchaus bekannt war, dem litterarischen Spott eine bequeme Zielscheibe bot; sonderlich glück-

[1]) Vgl. darüber Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters (1894).

lich war es auch nicht, daß auf solche Art nun das klassische Drama als typisch für das Repertoir der niedersten Komödiantenbanden hingestellt wird; trotzdem hat übrigens dieses nicht recht sinnvolle Verhältnis in Chamissos „Fortunat“ eine direkte Nachahmung erfahren. Wir werden zu solchem Aburteilen wohl einigermaßen berechtigt sein, weil wir uns dabei in Übereinstimmung mit Goethes eigener Anschauung befinden, dessen oben mitgeteilte ironische Selbstkritik gewiß auf das Bewußtsein zurückgeht, daß bei der großen Abänderung des Estherdramas mehr der Theaterschriftsteller als der Dichter Goethe am Werke gewesen ist.

Es ist, wenn man von dem Gedicht auf den Kuchenbäcker Händel absieht, Goethes erste litterarische Parodie. Die eigentliche Form, der Alexandriner, ist, wie das der Parodie zukommt, ohne jeden Versuch grotesker Verunstaltung ganz ernsthaft von dem Urbild übernommen, oder richtiger gesagt: Goethe hat den Alexandriner verwendet in derselben Weise, in der er ihn in seinen leichten Jugendstücken gehandhabt hatte. Irgend eine nennenswerte Entwicklung hat Goethes Alexandriner inzwischen nicht durchgemacht: statt das im Einzelnen zu begründen, brauchen wir hier nur auf E. Bellings höchst sorgfältige Untersuchungen über Goethes Alexandriner zu verweisen[1]).

Im Übrigen handelt es sich nun keineswegs um eine Verspottung der Racineschen Esther im Besondern, wie seit einer gelegentlichen Bemerkung Viehoffs[2]) oft gesagt worden ist. Sonst hätte sich Goethe ganz gewiß ein paar besonders zum Spott einladende Scenen Racines herausgenommen und

---

[1]) Beiträge zur Metrik Goethes III: Programm des Gymnasiums zu Bromberg 1887.

[2]) ASNS. 1, S. 355.

uns in neuer Bearbeitung vorgeführt. Statt dessen behält er ruhig die beiden Situationen bei, die er im Jahre 1773 behandelt hatte: wiederum besteht das ganze Drama lediglich aus zwei Scenen, einer ersten, in der Haman von Ahasver die Erlaubnis zur Judenverfolgung erlangt, und einer zweiten, in der Mardochai sich an Esther wendet, — von diesen beiden Scenen aber ist die erste bei Racine überhaupt nicht vorgebildet. Die Aufgabe, die Goethe sich setzt, ist vielmehr, den Ton der klassizistischen Tragödie überhaupt zu verspotten: das ununterbrochene, rhetorische, oft geschraubte Pathos, die übermenschliche Größe, in die gewaltsam alles Menschliche hineingesteigert ist, das ewige Auf und Ab von Furcht und Schrecken. Goethe giebt nun, gerade wie er in der Behandlung des Alexandriners jede Karikatur vermeidet, in einem großen, ja dem größten Teil der beiden Scenen eine vollkommene Kopie dieser französisch-deutschen Manier, so daß man, wenn man nicht wüßte, daß es sich um einen Ulk handelt, an vielen Stellen glauben könnte, etwa ein Drama aus Gottscheds Deutscher Schaubühne zu lesen. So könnte man z. B. gleich Hamans ersten Monolog im Sinne jener Gottschedmanier durchaus ernst auffassen. Ähnlich aber wie Goethe einst in Leipzig die Hohlheit der Clodiusschen Pathetik durch die Zusammenstellung seiner Kraft- und Machtworte mit dem trivialen Sujet der Händelschen Kuchen grell beleuchtet hatte, so rückt er hier die Verstiegenheit des dramatischen Alexandrinerstils durch die Einstreuung banalster Redewendungen aus dem Alltagsleben in das gleiche überhelle Licht und erzielt auf solche Art komische Wirkung. Als ein Beispiel diene der Schluß der großen Hetzrede Hamans und die erste Zeile von Ahasvers Antwort:

„Weh! heult in dem Pallast, weh heult durch Reich und Stadt,
Und weh wer deinem Dienst, sich aufgeopfert hat

Dein hoher Leichnam wird, wie schlechtes Aas verachtet
Und deine Treuen sind in Reihen hingeschlachtet
Zuletzt von Morden satt, tilgt die Verrätherhand
Ihr eigen schändlich Werk durch allgemeinen Brand

Ahasverus.

O weh was will mir das? Mir wird ganz grün und blau"

Und im engsten Zusammenhang mit dieser Erwürgung des Pathos steht ein anderer Goethescher Kunstgriff, der die gleiche Wirkung erzielt, der aber dem Gebiet der Charakteristik angehört. All diese rhetorische Herrlichkeit ist ernstlich nur zu ertragen, wenn hinter ihr eine wirkliche Seelengröße zu finden ist, wenn Naturen sich ihrer bedienen, denen alle Kleinlichkeit in der Erfassung des Lebens fern liegt. Goethe aber läßt hinter jenem Pathos lauter Persönlichkeiten hervorschauen, die zu jener gehobenen Ausdrucksweise nicht die geringste innere Berechtigung haben. König Ahasverus, bei dem Goethe gewiß nicht an Friedrich den Großen gedacht hat[1]), ist ein jämmerlicher, schwachsinniger, feigherziger, indifferenter Fürst, den man zu einem Entschlusse nur auf-

[1]) Wie D. Jacoby meint: Gegenwart 1878, S. 150. J. findet, daß Ahasvers Regierungsgrundsätze:

„Mir ist es einerley, wem sie die Psalmen singen,
Wenn sie nur ruhig sind, und mir die Steuern bringen."

mit den Prinzipien Friedrichs im Grunde übereinstimmen. Dann müßte Goethe aber schon 1773 an den preußischen König gedacht haben, denn schließlich besagen Ahasvers Worte in der ersten Fassung nichts anderes:

„In so fern ist mirs einerley
Doch brauchts all, dünkt mich, nicht's Geschrey.
Laßt sie am Sonnenlicht sich vergnügen
Fleißig bey ihren Weibern liegen
Damit wir tapfre Kinder kriegen."

stacheln kann, wenn man ihm vorredet, sein Leben sei bedroht: dann aber auch zu dem thörichtsten. Ganz dem entsprechend erscheint in der zweiten Scene die Königin Esther als eine jedes Ideal baare, gleichgiltige Egoistin, die nicht durch die Gefahr, in der ein Menschenleben schwebt, sondern höchstens durch die Aussicht, ihren Putz gefährdet zu sehen, ein wenig aus der Fassung gebracht werden kann, aber auch dann sich zu nichts anderm als zu dem Wunsche aufrafft:

„Ach, ich wollt — daß alles anders wäre“.

Übrigens muß betont werden, daß schon in der Fassung von 1773 die Charaktere Ahasvers und Esthers wenigstens die Nuance vollständiger Indifferenz enthielten. Dagegen hat Goethe jetzt den Mardochai völlig neu geschaffen und ihn ganz und gar auf den zähneklappernden Egoismus gestellt, der nicht aus Liebe für das bedrohte Volk der Juden, sondern lediglich um des eigenen lieben Lebens willen mit hü hü und u hu hu ausgeputzte Schreckenstiraden vorbringt. Haman endlich ist schon in der Bibel ein so grotesker Bösewicht, daß er sich vortrefflich in diese Gesellschaft jämmerlich-komischer Egoisten schickt. So geht eine ganze Fülle komischer Wirkungen von diesen beiden Scenen aus; aber man wird eben doch sagen müssen, daß nicht gerade ein Goethe nötig war, um sie zu schaffen. Das Theater ist hier stärker als der Poet, der alte Jahrmarktsstoff macht seine Rechte geltend, und wir stehen hier etwa auf der Höhe der Kunst, mit der in dem „Jahrmarkt von St. Germain“ des alten Théâtre italien das groteske Alexandrinerdrama von Lucretia und Tarquinius zur ergötzlichen Einlage ausgestaltet worden war.

Wenn also hier die Tilgung gar zu intimer Lokalanspielungen den ersten Anstoß zu der großen Änderung gab, so haben auch im Einzelnen ein paar Anspielungen fallen

müssen: der Hinweis auf den „Landkatechismus" Schlossers wird durch ein paar allgemeiner gehaltene Verse ersetzt, weil jenes Buch gewiß den Weimaranern von 1778 sehr fern lag; der eine Vers, den der Urjahrmarkt dem Milchmädchen zuerteilt, wird beseitigt: vielleicht, weil es wohl nicht anging, den Spott über eine Lieblingsredensart, der sich einst Caroline Flachsland gegenüber wohl vorbringen ließ, öffentlich mit Bezug auf die Weimarer Frau Generalsuperintendentin beizubehalten, zumal eben damals jene vorübergehende Entfremdung zwischen Goethe und Herder bestand. Minder glimpflich ging man mit Wieland um — wir werden noch davon zu sprechen haben —, und so lag gewiß kein Grund vor, den gewiß ziemlich harmlosen Spaß über den Deutschen Merkur nicht auch an seinem Erscheinungsort coram publico zu wiederholen.

Alle andern Änderungen, die Goethe jetzt dem „Jahrmarktsfest" hat zu teil werden lassen, kann man damit charakterisieren, daß es sich dabei von vornherein um Herstellung einer Bühnenbearbeitung handelte: er liefert Zusätze, die der Aufführung zu gute kommen sollen, theatralischen Aufputz von allerlei Art. Und während alles bisher Besprochene den ausführlicheren, den Knittelversscenen angehört, richtet sich diese eigentliche Bühnenbearbeitung in erster Reihe auf die zarten Filigranscenen, auf die flüchtig vorüberhuschenden Raritätenkastenbilder. Zwischen die im Urjahrmarkt trennungs- und verbindungslos aneinandergereihten Anpreisungsverslein werden nun scenische Anweisungen gefügt, die sich in unserm anhangsweise gegebenen Text deutlich herausheben: also z. B. gleich zwischen Bauer- und Tirolerstrophe die Vorschrift: „Der Bauer streift mit den Besemen an den Tyroler und wirft ihm seine Sachen herunter. Streit zwischen beyden, während deß Marmotte von den zerstreuten Sachen einsteckt". Der Zweck ist deutlich und wird erreicht: kleine lebhaft bewegte Bühnen-

bilder werden erzielt, in denen sich ganze stumme Scenen abspielen, die Personen werden unter einander wenigstens teilweise in Beziehung gesetzt. So ist ein theatralischer Fortschritt festzustellen; aber auf der andern Seite läßt sich nicht leugnen, daß der geheime Sinn des Ganzen, eben jene Verbindungslosigkeit, jene Guckkastenhaftigkeit des Originals, in dem sich nur ein einziges Mal (nach v. 120) eine allenfalls vergleichbare scenische Bemerkung findet, eben zu Gunsten des Theatralischen bedenklich angetastet ist.

Diese Bemerkungen zeigen ferner, daß nicht nur auf die Bedürfnisse der Bühne im Allgemeinen, sondern im Besondern auf die Verhältnisse des Ettersburger Theaters Rücksicht genommen ist. Die Schloßbühne war ungewöhnlich klein: so beschränkt sich Goethe denn von vornherein auf das Äußerste. Links eine Laube, hinter der man das nicht darstellbare Haus des Amtmanns zu denken hat („wie vor der Thüre des Amtmanns" heißt es noch in allen Handschriften), auf der rechten Seite das Brettergerüst des Marktschreiers, auf dem dann Theater gespielt werden soll. Das ist die erste Anlage. Aber schon bei der Durchsicht der ersten Reinschrift (H_1) ändert Goethe: er muß sich klar gemacht haben, daß von dem Jahrmarktstreiben nur wenig zu sehen sein kann, wenn er soviel Dekorationsstücke vorn an die Rampe baut. So durchstreicht er „auf der rechten Seite" und schreibt dafür „im Grund": das Theater auf dem Theater steht nun hinten und benimmt dem wirklichen Publikum nicht die Aussicht. Amtmannslaube und Marktschreierbude aber bleiben die einzigen Dekorationen, Buden für die einzelnen Verkäufer werden nicht gebaut, das ganze Jahrmarktstreiben bleibt ambulant. Der in der ersten Bühnenanweisung vorgeschriebene Doppelvorhang ist gewiß ebenfalls ein Notbehelf und wirkte wohl damals schon auf das Publikum als eine altertümliche Ein=

richtung. Knapp aber wie der Raum des Liebhabertheaters war auch sein Personal. So hat denn Goethe auch trotz seines Strebens, das Bühnenbild zu beleben, vermieden, neue Personen einzuführen; nur ist dem Bänkelsänger wie auf Seekatz' Bild eine Frau beigegeben, die nichts zu sprechen hat.

Dagegen sind die Rollen einiger bereits vorhandener Personen vergrößert worden: der Marktschreier hat nicht nur die Seiltänzer anzukündigen, wie es im Urjahrmarkt in einem Verse geschah, sondern er hat auch ihr Ausbleiben zu motivieren, freilich nicht mit der Kleinheit der Ettersburger Bühne und mit dem Mangel an geeigneten Darstellern, sondern mit dem Einbruch der Dunkelheit; der Hinweis auf diese bereitet zugleich auf die Erscheinung des Schattenspielmannes vor, so daß auch dieser nun nicht mehr so unvorbereitet auftritt, wie es der Stil der ursprünglichen Fassung mit sich brachte. Neu ist ferner das Lied der Marmotte und die kleine Werbungsscene zwischen den Zigeunern und dem Milchmädchen, die in der ersten Fassung nur eben angedeutet war; die Gründe für diese beiden Einschübe aber sind nicht mehr rein bühnentechnischer Art, sondern liegen auf einem Gebiete, von dem wir gleich des Genaueren zu sprechen haben werden. Endlich zeigt die Handschrift H_1, daß Goethe von vorn herein auch an eine musikalische Ausstattung der Vorstellung gedacht hat: fünfmal sind Vorschriften über Musik (dreimal „Symphonie", einmal „Marcia", einmal „Ouverture") gegeben, so daß auf solche Art das „Jahrmarksfest" fast der neuesten Terminologie „Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unterbrechungen" zu entsprechen scheint.

Aber mit diesen Ermittlungen sind wir noch keineswegs am Ende. Wesentlich weiter kommen wir, sobald wir noch die übrigen Handschriften des Jahrmarktsfestes — H_2 und H_3 des Apparats der Weimarer Ausgabe — oder richtiger gesagt,

die erste von ihnen heranziehen. Von jener Handschrift H_1, muß, nachdem Goethe sie durchkorrigiert hatte, eine weitere Abschrift $^*H_{2,3}$ angefertigt worden sein, die uns nicht überliefert ist; das zeigt sich deutlich darin, daß H_2 und H_3 in den Fällen, wo Goethe nachträglich in H_1 eine Änderung vorgenommen hatte (z. B. nach v. 80, in v. 256, 295, 370, 397 ff., 407, 510 der Bearbeitung), stets den Wortlaut dieser Änderung aufweisen.[1]) Diese Handschrift $^*{}_2H_{,3}$ muß Goethe dann von Neuem durchgesehen haben, denn an nicht wenigen Stellen stimmen H_2 und H_3 untereinander gegen H_1 überein, und bei näherer Betrachtung dieser Übereinstimmungen zeigt es sich alsbald deutlich, daß es sich nicht immer nur um Abschreibeversehen von $^*H_{2,3}$ handeln kann. Von sonderlicher Bedeutung sind diese neuen Goetheschen Änderungen selten: meist sind es kleine sprachliche Besserungen, wobei einmal, v. (117), durch ein wiederholtes „immer" auch eine metrische Lücke ausgefüllt wird; in der Bemerkung nach v. 155 (233) ist die Vorschrift über die Dekoration der Estherbühne ergänzt, und hinter v. (251) ist dem Darsteller des Ahasver die Anweisung „setzt sich" gegeben: immerhin steht also $^*H_{2,3}$ der Aufführung schon etwas näher. Noch ungleich weiter aber hilft uns eine der beiden wirklich überlieferten Handschriften, — nicht H_3, die

[1]) Schwierigkeiten macht nur v. 24, wo Goethe in H_1 in das sinnlose übereine ein r hineinkorrigirt hat: $^*H_{2,3}$ hat trotzdem übereine. Entweder hat der Schreiber die Änderung übersehen, oder Goethe hat H_1 nochmals durchgenommen, nachdem es schon mit den ersten Besserungen die Vorlage für $^*H_{2,3}$ gebildet. Ebenso steht es v. (320), wo in H_2 und H_3 die Verbesserung des Wortes einen in Einen sich nicht findet. Ferner enthält auch die Prosa nach 74 (128) eine Stelle, in der $^*H_{2,3}$ mit dem Urtext von H_1 übereinstimmt. Auch hier muß man an eine zweite Durchsicht von H_1 denken oder wohl besser annehmen, daß Goethe bei der Durchsich von $^*H_{2,3}$ die alte, deutlichere Fassung wieder hineinkorrigiert hat.

außer Betracht bleiben kann, da sie von dem Sekretär Vogel, also frühestens 1782 geschrieben ist und erst bei der Herstellung der Goetheschen Ausgabe von 1789 ihre Auferstehung feierte: die bedeutsame Handschrift ist vielmehr H_2. Was sie über das bisher Angeführte hinaus enthält, stammt nicht direkt von Goethe her, führt uns aber in Bezug auf die Eigenart der Aufführung und der Bearbeitung des Stückes für diese Aufführung viel weiter, als wir bisher gekommen sind. Das Eigentümliche der Handschrift ist, daß sie das ganze Drama in eine Reihe von „Nummern" zerlegt: die Anweisungen „No. 1" bis „No. 21" sind in den Text eingefügt. Der zunächst liegende Gedanke, daß H_2 das Regieexemplar wäre, in dem sich der Regisseur die einzelnen Bilder durchnumeriert hätte, erweist sich alsbald als hinfällig, es stellt sich vielmehr heraus, daß dies Exemplar für die musikalische Behandlung der Aufführung gedient hat. Der Beweis dafür liegt darin, daß auch die zweite Strophe, die die Tirolerin zu singen hat, durch eine Nummer bezeichnet ist, aber nicht durch eine neue, sondern durch die Angabe: No. 7 D. C. d. h. da Capo. „No." bedeutet also Nummer im musikalischen Sinne: durch diese Feststellung sind wir mit einem Schlage über die Grundanlage der Aufführung orientiert: die Anpreisungen des Tirolers, des Bauern, des Nürnbergers, der Tirolerin, des Wagenschmeermanns, des Pfefferkuchenmädchens sind gesungen worden, ebenso — wie das sich erwarten ließ — das Lied des Bänkelsängers. Schon dem Urjahrmarkt war die Tendenz, das Stück als Singspiel darzustellen, ziemlich deutlich zu entnehmen; bei der Vermehrung des Textes, von der wir oben gesprochen haben, ist diese Tendenz, wie wir nun erkennen, entschieden maßgebend gewesen. Das Lied der Tirolerin erhält eine neue Strophe; das Lied der Marmotte und das Lied des Milchmädchens sollen die komponierbaren Bestandteile des Werkes vermehren. Die

Nummernangaben der Handschrift H_2 verraten uns ferner, daß auch die Zigeunerscene und der neue Auftritt der Zigeuner mit dem Milchmädchen gesungen worden sein müssen. So ist also das Singspiel eigentlich schon fertig. Aber auch damit ist die musikalische Illustration des Jahrmarkts noch nicht zu Ende. Freilich, komponierbare Gesangstexte sind nicht weiter geboten, aber Gelegenheit zu melodramatischer Musik ist vorhanden, und thatsächlich müssen, wie die Nummernbezeichnungen in H_2 andeuten, die von Goethe neu vorgeschriebenen kleinen stummen Auftritte musikalisch illustriert worden sein, also z. B. „Der Bauer streift mit den Besemen an den Tyroler", „Der Gang des Jahrmarckts geht fort", „Der Dockter thut artig mit der Tyrolerinn usw.", — alle diese kurzen Notizen sind in H_2 mit einer besonderen Nummer versehen.

Wollen wir in Bezug auf diesen neuen Charakter des Jahrmarktsfestes noch etwas weiter kommen, so müssen wir das Material heranziehen, das uns für die erste Aufführung, abgesehen von den Handschriften noch zur Verfügung steht: die Weimarer Briefe, die über sie berichten: den Brief des Fräuleins von Göchhausen an Frau Rat[1]), Anna Amalias Brief an die gleiche Adressatin nebst deren Antworten[2]), Wielands Schreiben an Merck[3]), dazu endlich Goethes Tagebücher. Am zweiten Oktober begannen die Proben, am fünften war die zweite, am sechsten war Goethe noch mit Regiethätigkeit beschäftigt („die Theater Posse zurecht gemacht"), am siebenten hat er „früh Schnacken gemahlt" d. h. einen Teil des Bänkelsängerbildes; andere Teile rührten von der Herzogin selbst und von Kraus her, und das Ganze wurde „von Kennern und Nichtkennern für ein rares und treffliches Stück Arbeit

[1]) Keil, Frau Rat (1871) S. 116 ff.

[2]) Schriften der Goethegesellschaft I (1885) S. 121 ff., 10 ff.

[3]) Briefe an Merck her. v. K. Wagner (1835) S. 146 ff.

gehalten". Weitere Proben sind unterm 8. und 12. verzeichnet, — gewiß haben noch viel mehr stattgefunden: das Tagebuch ist hier sehr lückenhaft. Alle Vorbereitungen wurden mit dem größten Eifer betrieben, offenbar nicht zu Goethes Freude, der ins Tagebuch schrieb: „Mit den Theateranstalten in Ettersb[urg] geplagt." „Kranz, als Orchestermeister,", so meldet Wieland nach Darmstadt, „und Kraus als Decorateur haben seit 14 Tagen alle Hände voll zu thun und sind fast immer zu Ettersburg. Göthe kommt dann und wann, darnach zu sehen und das Werk in Gang zu bringen, und die Herzogin lebt und webt und ist in dem Allen von ganzer Seele, von ganzem Gemüth und von allen Kräften. Ich darf nichts davon sehen, bis alles fertig ist; das ist bei dergleichen Anlässen immer ein eigner Spaß, den sie[1]) sich macht, und wozu ich mich, wie Du denken kannst, de la meilleure grace du monde pretire." Am 20. hat dann, nachdem vorher Molieres „Médecin malgré lui" in Einsiedels Übersetzung mit Goethe als Lucas gespielt worden war, die erste Aufführung des „Jahrmarktsfestes" stattgefunden und ist „herrlich gegangen": „zu grosem gaudium aller vornehmen und geringen Zuschauer", unter denen sich auch die braunschweigische Erbprinzeß befand. „Der halbe Hof und ein guter Theil der Stadt spielt mit", berichtete Wieland, und thatsächlich weist das Personenverzeichnis, das von der Hand der Herzogin herrührend durch die Göchhausen nach Frankfurt geschickt wurde, eine große Zahl von Namen des Weimarer Hofes, des Künstlerpersonals und noch einige andere auf[2]). Am 6. November und später am 3. Juni 1779 mußte die Vorstellung wiederholt werden.

---

[1]) Die Herzogin ist gemeint.

[2]) Das Verzeichnis sei hier nach dem Abdruck bei Keil und mit Benutzung seiner Identifikationen wiederholt:

Aus der Fülle solcher Notizen sind es doch zunächst nur drei, die über ein bloßes Kuriositätsinteresse hinausführen. Einmal die Notiz, daß die Proben bereits am 2. Oktober begonnen haben: bei dem komplizierten Verhältnis, in dem die Handschriften zu einander stehen, und vor allem bei der Notwendigkeit, eine genügend große Zeit anzusetzen, während der das Jahrmarktsfest komponiert werden konnte, wird sich daraus ergeben, daß Goethes Arbeit spätestens in die erste

Docter	Einsidel.
Marckschreir,	Goethe.
Ahasverus,	Musaeus.
Ester,	Md. Wolff [Gattin des Kapellmeisters].
Hamann,	Goethe.
Mardochai,	Goethe.
Tirolerin,	Mdlle. Schroder [Corona Schröter].
Pefferkuchen Mägden	Fräulein Woelward [Hofdame v. Wöllwarth].
Amtman,	Bertuch.
F. Amtmannin,	Mdlle. Probst.
Tiroler,	Cammerher Seckendorff.
Nürenberger,	Schalling [Hofadvokat].
Wagenschmärman	von Linkert [Lyncker, Oberkonsistorialpräsident].
Zigeuner Hauptman	Steinhardt [erster Flötist].
Zie — — Bursch	Seidler [Oberkonsistorialsekretär].
Baur	Steinhardt.
Bänckelsänger	Camerher Seckendorff.
seine Frau	Mdme. Steinhardt.
Milchmägdgen,	Mdlle. Neuhauß [Hofsängerin].
Marmottenjungen,	von Linkert u. v. Todeward [von Lyncker und von Todtenwarth, Hofpagen].
Ochßenhändler,	v. Staff [Kammerherr].
Schweinhändler,	von Luck [Kammerherr].
Die Gouvernante,	Fräulein Tusel [die Göchhausen].
Das Fräulein,	Frl. v. Koppenfels [Tochter d. Regierungskanzlers].
Der Pfarrer,	Krauss.
Hanswurscht,	Aulhorn [Hoftanzmeister und Bassist].
Schattenspiel Man,	Aulhorn.

Hälfte des Septembers verlegt werden muß. Beachtenswert ist weiter der Umstand, daß die Rolle der Tirolerin mit dem Stern der ganzen Gesellschaft, mit Corona Schröter besetzt war: es wäre eine wahre Verschwendung gewesen, dieser großen Sängerin nur eine einzige Strophe zuzuerteilen; wenn Goethe der Tirolerin im Gegensatz zu den übrigen schon vorhandenen Verkäufern und Verkäuferinnen eine zweite Strophe hinzugedichtet hat, wird sich das also auf das Einfachste aus seinem Wunsche erklären, die „Crone" etwas mehr hervortreten zu lassen. Auch das Dritte endlich bezieht sich zunächst auf die Besetzung des Stückes und führt uns dann wieder in die Betrachtungsreihe zurück, bei der wir vorhin abbrachen: zur Feststellung der Eigenart der Komposition. Goethe selbst hat nach Thusneldens Mitteilungen bei der ersten Aufführung nicht weniger als drei große Rollen gespielt: den Marktschreier, den Haman und den Mardochai, und hat sich, wie ebenfalls die Göchhausen berichtet, dabei „mächtiglich" herausgeputzt. Viermal mußte er also das Kostüm wechseln: nach v. (235), v. (401), v. (467), v. (554). Wenn man nun bedenkt, daß das Wiederauftreten im neuen Gewande an sämtlichen Stellen zu geschehen hat, ohne daß der Text eine nennenswerte Pause ermöglicht, so wird man zunächst nicht wissen, wie Goethe diese Umkleidungen vornehmen konnte, ohne ein Verwandlungskünstler à la Fregoli zu sein. Die notwendige Hilfe bot die Musik. An allen in Betracht kommenden Stellen ist ein Instrumentalstück (Symphonie, Marcia u. dgl.) vorgeschrieben und von der Handschrift H^2 durch eine besondere Nummer bezeichnet[1]). Wenn wir nun bedenken, daß es sich um „mächtig-

---

[1]) An der letzten Stelle freilich vermissen wir die Vorschrift; aber gegen Ende ist selbst H_2 ungenau: ist doch sogar die Schattenspielmusik nicht durch eine besondere Nummer bezeichnet.

liche Herausputzung" handelte, erkennen wir, daß diese Musikstücke nicht aus ein paar Takten bestanden haben können, sondern daß es größere selbstständige Kompositionen gewesen sein müssen. Kurzum, wir werden nach allen diesen Ermittlungen ein Recht dazu haben zu erklären: das Jahrmarktsfest ist nicht nur ein Singspiel, es ist vielmehr förmlich eine Oper geworden. Und was wir so äußerlich festgestellt haben, kann uns auch innerlich nicht befremden. Es stimmt einmal zu dem Gesamtcharakter der Weimarer Liebhaberaufführungen, die durchaus eine Tendenz zum Opernhaften aufweisen. Es stimmt ferner zu einer Eigentümlichkeit von Goethes Seele, insofern sich in ihr Schöneraritätenkasten und Oper wiederholt einander assoziieren: Opernhaus und Schöneraritäten stehen schon in jenem Gedichte beinahe unmittelbar nebeneinander, das er einst dem Jugendfreunde Moors ins Stammbuch eingetragen hatte; im Herbst 1773 hatte er dann an Elisabeth Jacobi geschrieben[1]): „Unterdessen guckt man in einen Schöneraritätenkasten, wenn man keine Oper haben kann." Jetzt aber konnte man sie haben, und so hat sich der Frankfurter Schöneraritätenkasten in die Weimarer Oper verwandelt. Und noch in einen dritten Zusammenhang kommen wir hinein und damit zugleich über Goethes Persönlichkeit hinaus. Wir haben gesehen, wie entschieden die Oper den Jahrmarktsstoff mit Beschlag belegt hatte[2]): jetzt macht sie ihre Rechte auch gegenüber dem Goetheschen Jahrmarkt geltend, der in seiner Urform der andern beteiligten Gattung, dem dramatischen Scherzspiel, näher gestanden hatte; ja wir werden sogar sagen können, welcher Oper jener Sippe die Aufgabe zugefallen ist, den nahen Verwandten zu reklamieren.

---

1) Vgl. o. S. 44.

2) Vgl. oben S. 128 ff.

Von Weimar ist es nicht weit nach Gotha, und hier war, wie wir gesehen haben, seit 1776 Gotters Dorfjahrmarkt mit der Musik von Benda auf dem Repertoir; seit 1778, eben dem Jahre, in dem Goethe seinen Jahrmarkt neu gestaltete, lag er auch gedruckt vor, und so forderte diese „komische Oper" zu einem gewissen Wettbewerb heraus. Man wird sogar an einer Stelle der neuen Goetheschen Bearbeitung versucht sein, eine kleine Beeinflussung der Phantasie des Dichters von Seiten einer Scene des Gotterschen Jahrmarkts anzunehmen. Es ist der neue Auftritt des Milchmädchens mit dem Zigeuner. Das Milchmädchen preist ihre Ware an:

„Kauft meine Milch
Kauft meine Eyer! . . ."

Zigeunerhauptmann und Zigeunerbursch machen sich an sie heran, aber nur scheinbar, um ihr etwas abzukaufen, thatsächlich vielmehr, um Liebesfreuden einzuheimsen:

Zigeunerhauptmann.
Das Milchmädchen da, ist ein hübsches Ding . . .

Zigeunerbursch.
O ia mir wär sie eben recht.

Zigeunerhauptmann.
Zuerst der Herr und dann der Knecht.

Beide.
Wie verkauft sie ihre Eier?

Milchmädchen.
Drey ihr Herrn für einen Dreyer.

Beide.
Straf mich Gott, das sind sie werth.
|: sie macht sich von ihnen los :|

Milchmädchen.
Kauft meine Milch!
Kauft meine Eyer!



Beyde.

Nicht so wild!
O nicht so theuer!

Milchmädchen.

Was sollen mir
Die tollen Freyer?
Kauft meine Milch,
Kauft meine Eyer!
Dann seyd ihr mir lieb und werth."

Genau den gleichen Gang der Handlung finden wir in der 4. Scene des ersten Aktes bei Gotter; nur daß statt des Milchmädchens Lene, die Tirolerin, ihre Waren ausbietet und zu Liebesfreuden ausersehen wird, daß ferner an die Stelle von Zigeunerhauptmann und Zigeunerburschen Obrist und Lieutenant treten und daß hier nur der letztere der Attackierende ist.

Lene.

Kauft doch was, ihr schönen Herrn!
Ich verkaufe gar zu gern.
Nun ist nichts gefällig?

Der Lieutenant.

Gefällig? O ja, vielleicht mehr, als dir feil ist.

Lene.

Das versteh' ich nicht.

Der Lieutenant (vertraut ins Ohr.)

Ich will Dir's erklären, Lenchen.

Lene.

Ich mag nichts wissen, Schäker. Kauf mir lieber was ab.

Der Lieutenant.

Der Herr Obriste muß zuerst aussuchen. Was er übrig läßt, ist für den Lieutenant gut genug.

Lene (zum Obristen.)

Nun, Alter?

— — — — — — — — — — — — — —

Der Lieutenant ... (will schön thun.)

Lene.

Trarare! Wenn ihr mir nichts abkauft, geh ich meiner Wege. Adies. (Singend:) Kauft doch was! Kauft doch was! (Geht ab.)

Die Ähnlichkeit in der Führung der Handlung, die eine, hier durch Sperrdruck hervorgehobene, merkwürdige Übereinstimmung auch in der Einzelrede machen mir im Zusammenhang mit der persönlich, örtlich, sachlich begründeten Zusammengehörigkeit der beiden Jahrmarktsopern eine thatsächlich in dieser Scene vorhandene Abhängigkeit Goethes von Gotter einigermaßen wahrscheinlich.

Nun ist aber immer noch ein wichtiges, ja vielleicht das wichtigste Dokument für die Feststellung des Gesamtbildes der Jahrmarktsaufführung ungenutzt geblieben. Burkhardt hat gelegentlich in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe der Briefe der Frau Rat an Anna Amalia[1]) darauf hingewiesen, daß die von der Herzogin selbst herrührende Komposition des Goetheschen Jahrmarktsfestes in der Musikalienabteilung der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar aufbewahrt werde. Thatsächlich sind dort sowohl Partitur wie Instrumentalstimmen zu finden, und die Heranziehung der handschriftlichen Partitur[2]) ergab für unsere Zwecke die schönste Ausbeute. Nicht nur muß es rein musikalisch genommen interessant sein, die Musik der hohen Komponistin kennen zu lernen.

---

[1]) Schriften der Goethegesellschaft 1, S. 130.

[2]) Ich durfte sie durch die Freundlichkeit der Direktion hier in Berlin mit Muße benutzen. Es ist ein Pappband in Querfolio mit der Aufschrift:

Leider bin ich nicht Kenner genug, um mir ein Urteil über diese Musik anzumaßen, und so teile ich im Anhang zur Probe die Komposition des Bänkelsängerliedes mit, — die Wahl gerade dieser Nummer wird alsbald gerechtfertigt erscheinen. Die Handschrift kann aber weiter dazu dienen festzustellen, ob die oben aufgestellten Behauptungen über die musikalische Einrichtung des Stückes der Wirklichkeit entsprechen. Und thatsächlich bieten sie wenigstens für die Gesangsmusik die gewünschte Bestätigung. Da finden wir die Kompositionen nicht nur des Bänkelsänger- und des Marmottenliedes, sondern aller strophischen Gebilde: Melodien für die Anpreisung von Tiroler, Bauer und Nürnberger, Tirolerin, Wagenschmeermann und Pfefferkuchenmädchen. In der That sind ferner nicht nur diese Einzellieder komponiert, es ist vielmehr die erste Zigeunerscene als Duett, die zweite mit dem Milchmädchen als Terzett ausgestaltet. Der Schattenspielmann dagegen singt immer nur sein „Orgelum Dudeldumdey", während der eigentliche Vortrag melodramatisch gehalten ist. Die vollständige, zum Jahrmarktsfest gehörige Musik aber enthält die Handschrift nicht, sondern nur die Gesangsnoten; so wird man den Schluß wagen dürfen, daß die fehlenden reinen Instrumentalnummern, die „Symphonien" u. dgl., aber auch die Musik zu den einzelnen Phasen des Jahrmarktstreibens von einem andern Komponisten, wohl von Seckendorff herrühren, der übrigens jedenfalls auch die Be-

---

Das Jahrmarkts Fest
zu
Plundersweiler
No. 7.

und enthält 30 Blätter Notenpapier, hinter Bl. 16 ein eingeheftetes dünneres Blatt ohne Notenlinien. Alles ist von derselben, mir unbekannten Hand geschrieben.

gleitungen zu den von Anna Amalia herrührenden Gesangsnummern gesetzt hat.

Die Handschrift enthält aber nicht nur Noten, sondern auch die Texte der komponierten Nummern, und so hätte sie wohl für die Herstellung des Apparats der Weimarer Ausgabe herangezogen werden können. Auch sie geht entweder direkt auf die nicht erhaltene Handschrift *$H_{2,3}$ oder, was minder wahrscheinlich ist, auf die eine ihrer Tochterhandschriften, auf H_2, zurück: in der Anmerkung[1]) mag das im Einzelnen begründet werden; hier oben sei nur darauf aufmerksam gemacht, daß nicht nur z. B. v. 47 (95) der Musik zu Liebe ein Wort wiederholt wird: „kauft, kauft ein", sondern daß, ebenfalls aus musikalischen Gründen die neue Zigeunerscene um ein paar Zeilen vermehrt ist, so daß es nun also v. (445 ff.) heißt:

[Beyde.
Wie verkauft sie ihre Eyer?

Milchmädchen.
Drey ihr Herrn für einen Dreyer.

Beyde.
Straf mich Gott, das sind sie werth.]

---

[1]) Nicht auf H_3, die bestimmt jünger ist: sie ist von Vogel geschrieben; vgl. S. 167. Der Zusammenhang mit *$H_{2,3}$ zeigt sich z. B. in folgenden Fällen, in denen die Notentexte sichtlich von H_1 abweichen: 66 (114) sie 67 (115) Fächer! was (117) immer immer. Die einzige Übereinstimmung mit H_1 gegen *$H_{2,3}$: 44 (92) Steiß statt St— erklärt sich wohl dadurch, daß die Verwendung der schriftlichen Aposiopese unter der Gesangsnote sinnlos gewesen wäre. Rein musikalisch sind außer dieser Abweichung und dem schon oben im Text hervorgehobenen Zusatz in v. 47 (95) auch folgende Änderungen zu erklären, in denen unsere Handschrift ganz selbständig ist; 77 (131) = 82 (136) ha, ha, ha, ha, ha! (175) im̄'r (192) eff'n 299 (575) statt :,: Dudeldumdey. Alle sonstigen Abweichungen, die in den meisten Fällen orthographischer Natur sind, gelegentlich aber auch den Text antasten — z. B. 115 (169) sein höchstes —, bleiben als sekundär unberücksichtigt.

Zigeunerhauptmann.
Hätt ich die bei unserm Feuer.

Zigeunerbursch.
Kochte die an unserm Herd.
. . . (Wiederholungen.) . . .

Zigeunerbursch.
Koch einmal an unserm Herd

Zigeunerhauptmann.
Straf mir [!] Gott sie ist viel werth.

Immerhin sind das Nebensachen. Zu einer viel wichtigeren Entdeckung hat die folgende, im Grunde sehr nahe liegende Erwägung geführt. In dem oben mitgeteilten Brief, in dem Goethes Mutter sich bei der Herzogin Anna Amalia für die Zusendung aller auf die Jahrmarktsaufführung bezüglichen Dinge, des Textes, der Bilder und der Musik bedankt, heißt es unter Anderm: „Auch die Bänckelsängers Verse und die gemahlten geschichten dazu sind gar nicht zu bezahlen". Die Bänkelsängerverse? Im Text finden wir nur die eine Strophe, die schon im Urjahrmarkt stand:

„Ihr lieben Christen allgemein,
Wenn wollt ihr euch verbessern?
Ihr könnt nicht anders ruhig seyn
Und euer Glück vergrössern.
Das Laster weh dem Menschen thut
Die Tugend ist das höchste Gut
Und liegt euch vor den Füssen."

H_1 stimmt hier mit der Urfassung durchaus überein; erst bei der Durchsicht der hypothetischen Handschrift *$H_{2/3}$ muß Goethe auf den Gedanken gekommen sein, das Bänkelsängerlied weiter auszudehnen, nachdem einmal durch die Hinzufügung der zweiten Strophe zum Liede der Tirolerin und der Neueinlegung des umfangreichen Marmottenliedes das alte

Prinzip der Einstrophigkeit durchbrochen war: H_2 wie H_3 (und ebenso alle späteren Drucke) enthalten die Notiz: „Die übrigen Verse ad libitum". Aber eben auch nur der Gedanke gehört dieser Phase der Vorbereitung an: die Strophen selbst enthalten alle diese Texte nicht. Anderseits müssen sie vorhanden gewesen sein, schon weil Goethes Mutter von übersandten Bänkelsängerversen spricht. Offenbar hat der Dichter sie erst während der Zeit der Proben verfaßt, die am zweiten Oktober begannen, und sie sind dann, weil sie in keiner der offiziellen Handschriften standen, dem Dichter verloren gegangen. Während der Proben war ja auch, wie wir sahen, am 7. Oktober unter eigenhändiger Anteilnahme Goethes das Bänkelsängerbild gemalt worden: unmittelbar vorher also werden die Strophen entstanden sein, auf die das Bild sich bezog. Goethes Mutter hat die Strophen mit der Musikhandschrift zusammen erhalten: freilich nicht mit der Partitur, die wir haben, sondern mit einem verloren gegangenen Klavierauszug; immerhin lag der Gedanke, in dem der Partitur beigegebenen Text zu suchen, so nahe, daß man annehmen mußte, hier hätten andere Forscher, zumal Burkhardt, dem wir den ersten Hinweis auf die Handschrift verdanken, schon ohne Erfolg sich bemüht. Aber wenn ich ohne sonderliche Hoffnung auf ein Ergebnis das Manuskript aufschlug, so durft ich mit um so lebhafterer Bewegung die Freude genießen, mit der man in unserer von den vorangegangenen Jahrzehnten übervorteilten Zeit als Erster wieder verschollene Verse des jungen Goethe liest. Wie hier hinter der Komposition des Marmottenliedes und des Tirolerinausrufs die Fortsetzung des Textes zu finden ist, dessen erste Strophe in beiden Liedern unter den Noten steht, so folgen auch der Musik des Bänkelsanges mit der darunter gesetzten ersten Strophe die weiteren Verse: sieben unbekannte Goethesche

Strophen. Die Richtigkeit der oben versuchten Datierung wird durch die Art der Uberlieferung bestätigt: die neuen Bänkelsängerverse sind jünger als die Komposition, denn sie stehen auf einem eingehefteten Blatte; sie sind aber von der gleichen Hand geschrieben, von der alles Übrige herrührt. Die neuen Strophen folgen hier in buchstabengetreuen Abdruck; der Genuß wird freilich dadurch sehr erschwert, daß das Ganze offenbar voller persönlicher Anspielungen steckte, wie die Hofgesellschaft sie liebte.

Gar kläglich die Historia
Könnt ihr in Bildern schauen
Sie ist zu eurer Warnung da
Laßt euch vorm Bösen grauen
Verbeßert euer Leben bald;
Hat euch der Tod im Grabe kalt
Ist Reu und Leid vergebens

Zuerst dies saubre Klosterpaar
Bestim̄t zu Buß und Beten,
Die plagt der Böse ganz und gar:
Daß sie sich lieben thäten,
Entsprangen aus dem Closter schön
Dafür sie izt verwandelt stehn
Zwo Felsenstein zu Dato.

Dies böse Weib ihr Töchterlein
Lebendig thät begraben;
Damit sie ihrem [!] Liebsten fein,
Zum Gatten möchte haben:
Doch als der Hochzeitabend kam
Erschien statt ihrem Bräutigam
Der Satan der sie holte.

Dies Wunder-Weib aus Norden her
Der falschen Lehr ergeben
Ward wüthend als ein wilder Bär
In Wäldern thut sie leben
Bewuchs mit Moose ganz und gar
Ihr Haupt statt weichem Menschenhaar
Trug dornigtes Geniste.

In diesem Brunnen tief und kalt
Ein Kindlein ward erträncket
Die Mutter nach der That als bald
Aus Schwermuth sich erhencket:
Weñ draus ein Jungfrau schöpfen soll
So prüf sie ihre Unschuld wohl
Sonst zieht sie leere Eymer

Der alte Geitzhals ungerecht
Viel Gut zusammen scharrte
Darum er seinen Nächsten brächt —
Die Strafe seiner harrte,
Ein Räuber nahm ihm Gold und Stein
Schloß ihn im leeren Kasten ein,
Darinn mußt er verhungern

Doch sind euch die Phänomena
Zu fern ihr Herrn und Frauen
So könnt ihr in der Nähe da
Zwo Wunder selber schauen:
Aus Mauerstein quillt rothes Blut,
Die Biene warnend singen thut:
Ach eins ist Noth, das Eine.



Aus dem Stil der damals üblichen Romanzen im Bänkelsänger- und Moritathatentone, die freilich noch eine genauere Betrachtung verdienen, als sie die ihnen gewidmete Dissertation von Klenze[1]) liefert, fällt Goethes Gedicht insofern heraus, als sich kein anderes Beispiel zu finden scheint, in dem jede Strophe ein in sich abgeschlossenes Thema behandelt. Anderseits steht sie insofern in der Tradition als sie offenbar litterarische Anspielungen enthält, wie sie damals nicht selten waren: hat doch z. B. auch Goethes Werther verschiedene Morithaten hervorgerufen. Das „saubre Klosterpaar" der zweiten neuen Strophe geht zweifellos auf Wieland und ist eine Verspottung seiner Erzählung „Mönch und Nonne auf dem Mittelstein", die 1775 im „Deutschen Merkur" erschienen war und deren Inhalt die Strophe im Bänkelsängerstil kurz wiedergiebt. Wieland war, wie erwähnt, bei diesen Aufführungen der Weimarer Liebhaberbühne eine besonders beliebte Zielscheibe des Witzes; nun begreifen wir auch, wieso man ihn ängstlich von den Proben zum Jahrmarktsfest fern hielt: um des Merkurschlusses willen wäre das nicht nötig gewesen, denn der war ihm seit dem Jahre 1774 bekannt, aber hier handelte es sich um eine Überraschung, die erst bei der Aufführung selbst ans Licht treten sollte. Schwieriger schon steht es um die Erklärung der nächsten Strophe. Die Geschichte von der Frau, die zur Kindesmörderin wird, um den Liebsten heiraten zu können, dann aber vom Teufel in die Arme genommen wird, steht auch in anderer Fassung und ohne jede komische Färbung z. B. in „Des Knaben Wunderhorn"[2]):

---

[1]) Marburg 1891.

[2]) 2 (1808), S. 202 („Höllisches Recht"). Andere engverwandte Texte bei Erk-Böhme, Deutscher Liederhort 1, S. 632 ff. und in den dort genannten Sammlungen, ferner z. B. Wolfram, Nassauische Volkslieder (1894) S. 90. Abweichend von Goethe nie ein Töchterlein, sondern

Es ging ein Hirt gar früh austreiben,
Er hört' ein kleines Kindlein schreien.
Kindelein ich hör' dich und seh dich nicht.
„Ich bin in einem hohlen Baum
„Und mit eichenen Rüthlein g'deckt.
„Ach Alter nimm mich mit zu Haus,
„Mein' Mutter hat Hochzeit zu Haus."
Als er das Kind zur Thür nein bracht:
„Grüß euch Gott ihr Hochzeitgäst,
„Dieweil die Braut mein Mutter ist."
Wie soll ich denn dein Mutter sein,
Ich trage ja ein Kränzelein?
„Trägst Du ein Kränzelein rosenroth,
„Du hast schon drei Kinder todt.
„'s erst hast ins Wasser geschmissen,
„'s ander hast in Mist vergraben,
„'s dritt' in einen holen Baum,
„Und mit eichenen Rüthlein zugedeckt."
Ach wie kann das möglich seyn!
Kam der Teuffel zum Fenster hinein,
Und nahm sie bei ihrer schneeweissen Hand,
Thut mit ihr den Ehrentanz
Und führt sie in die höllische Pein."

So mag es sich also um eine Parodie eines wirklichen Volksliedes handeln, und man könnte geneigt sein, an eine Verspottung der Jagden zu denken, die Herder auf Volkslieder machte: seine berühmte Sammlung hatte eben im Jahre 1778 zu erscheinen begonnen. Dem steht nur zunächst der Umstand entgegen, daß Goethe seinerseits auf die gleiche Birsch gegangen war und zur Bereicherung der Herderschen Sammlungen beigetragen hatte; ferner läßt auch der schon vorhin erwähnte Umstand, daß Herder dem Goetheschen Kreise eben damals stark entfremdet war, nicht auf die Mög-

meist drei Kindlein oder Söhnlein; auch nie so deutlich, daß der Teufel „statt ihrem Bräutigam" kommt.

lichkeit einer fröhlichen Verspottung seiner Bestrebungen schließen. Geht das Ganze etwa auf den eben damals (1777 und 1778) von Nicolai herausgegebenen „Feynen kleynen Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw . . .“? Wollte man in dem am Schluß des vorigen Kapitels verworfenen Stil des Rätselratens bleiben, so würde man darauf hinweisen, daß hier, wo der bornierte Nicolai gewissermaßen gegen seine Absicht die schönsten Volkslieder bekannt macht, wirklich aus Mauerstein rotes Blut fließt, wie es in der letzten Strophe heißt. Aber Wert hat solche Deutung nicht.[1]) Und noch weniger vermag ich zur Lösung der Rätsel beizutragen, die die letzten vier Strophen aufgeben.[2]) Hier bleibt für den Kundigsten oder für einen glücklichen Zufall noch manches zu thun.

Nach der zweimaligen Wiederholung dieser Aufführung ist die Bühnengeschichte des Jahrmarktsfestes dann für lange Zeit zu Ende. Freilich ist — wenn wir von Beethovens und Rombergs isolierten Kompositionen des Marmottenliedes absehen, von denen die erste als ein Jugendwerk des Komponisten entstanden erst 1805 ohne sein Zuthun gedruckt wurde, während die andere schon 1793 erschien[3]) — überliefert, daß 1818

---

[1]) Spätere Beeinflussung Goethes durch den Almanach nimmt Biedermann an: Goethe-Forschungen. N. F. (1886) S. 319. 343.

[2]) Ich tröste mich damit, daß auch viel belesenere Litteraturkenner als ich es bin, so Karl Weinhold, Erich Schmidt, Johannes Bolte, nicht zu helfen wußten. Erich Schmidt denkt bei der Biene der letzten Strophe wohl mit Recht an die Bedeutung des Bienensymbols bei den Herrnhutern; aber auf wen unter den Weimaranern soll sich das beziehen? Die Arbeiten von Glock (Die Symbolik der Bienen. 1891) und Müllenhoff (ZVVolksk. 10, S. 16 ff.) helfen auch nicht weiter. Eine Notiz über blutende Steine: ZVVolksk. 4, S. 214.

[3]) Litteraturangaben s. u. S. 268.

Max Eberwein, der Komponist des „Ergo bibamus", nicht sein Bruder Karl, der „Faust" und „Proserpina" in Musik setzte, in Rudolstadt von Neuem das Jahrmarktsfest als Oper komponiert hat[1]). Leider scheint diese Musik nicht erhalten, und auch über eine etwaige Rudolstädter Aufführung ließ sich trotz J. Wahles freundlicher Hilfe nichts ermitteln: die Theaterakten für diese Zeit sind nicht aufzufinden. Beachtenswert aber ist immerhin erstens der Umstand, daß eine gewisse Tradition für die Auffassung des Jahrmarktsfestes als Oper sich anscheinend erhalten hat; bemerkenswert ferner die Thatsache, daß auch eine damals etwa zu Stande gekommene Aufführung erst in die Zeit nach Goethes Abgang von der Leitung der Weimarischen Bühnen fällt. Während seiner eigenen Thätigkeit hat er das Werk niemals hervorgeholt; man wird zur Erklärung wieder jene abfällige Kritik des Dichters in seinem Briefe an Frau von Stein heranziehen dürfen. Anderseits zitiert er einmal einen Vers des Jahrmarktsfest in einem Briefe, und bestimmt das Stück schon 1786 mit den übrigen Teilen des „Moralisch-politischen Puppenspiels" zur Aufnahme in die Gesammelten Schriften; da soll es sogar mit dem Faustfragment in einem Bande stehen. Thatsächlich erscheint es dann im achten Band der Sammlung 1789, während Faust im siebenten enthalten ist[2]). Der Text geht auf H_3 zurück; Herder ist an seiner Feststellung mit einigen orthographischen und stilistischen Änderungen beteiligt, die keine sonderliche Bedeutung haben. Wichtiger ist es, daß hier zuerst Prolog und Jahrmarktsfest unmittelbar an einander gerückt sind und seitdem das „Puppenspiel" im engeren Sinne bilden: der Sinn der alten Raritätenkastenkonzeption wird dadurch schärfer herausgehoben.

---

[1]) Riemann, Opernhandbuch S. 239.

[2]) In der ersten Ausgabe der „Werke" ist die Vereinigung beider Werke in einem Bande (VIII, 1808) wirklich zu Stande gekommen.

Die theatralische Nachwirkung ist also vorläufig zu Ende; an litterarischer fehlt es nicht ganz. Goethe selbst giebt 1781 noch einmal „Neuestes von Plundersweilern“ zum Besten; und wenn hier unter Aufzeigung eines seltsamen figurenreichen Bildes „die deutsche Litteratur der nächstvergangenen Jahre in einem Scherzbilde“ vorgeführt wird, so sehen wir deutlich die Idee jenes nun neu entdeckten Bänkelsängerliedes sich weiter ausgestalten: denn scherzhafte Anspielungen auf moderne litterarische Erscheinungen in Versen und gemahlten „Schnaken“ waren auch da geboten worden, und Rätsel zu lösen giebt es hier wie dort. Ebenfalls rein auf Litteratursatire gestellt ist eine Plundersweiler Dichtung aus dem Jahre 1800, die nicht von Goethe herrührt und die zwar in Weimar entstanden ist, aber einen jüngeren Schriftsteller zum Verfasser hat, der bei der Abfassung erst seit zwei Jahren in Weimar ansässig ist: sie hängt somit schwerlich noch irgend wie mit der Tradition der alten Aufführung zusammen. Es ist „Der Jahrmarkt zu Plundersweilern“ von J. D. Falk.[1] Die litterarische Satire, die Falk liefert, wendet sich aber nicht gegen das Original des „Jahrmarktsfestes“, wie man nach dem Titelzusatz „Parodie des Götheschen“ erwarten sollte; diese „Scene zu Plundersweilern in der berühmten Buchhändler-Messe“ richtet sich vielmehr im Wesentlichen gegen die litterarisch dominierende Romantik und ihre Genossen, denen noch einige andre geringere Skribenten zugesellt werden. Die schwache satirische Kraft des Verfassers, die übrigens in diesem „Jahrmarkt“ noch keineswegs ihren tiefsten Stand erreicht hat, hat zwar offenbar das Bestreben, den Gegner durch eine parodistische Benutzung seiner eigenen Form lächerlich zu machen,

---

[1]) Gedruckt in Falks „Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire“ 5 (Weimar 1801), S. 307 ff.

aber die Mittel reichen dazu bei Weitem nicht hin. Statt dessen muß das Schema des Goetheschen Jahrmarktsfestes herhalten, dessen Verspottung dem Verfasser ganz fern liegt: die von Goethe jedenfalls nur in mäßigstem Umfang benutzte Gelegenheit, persönliche und litterarische Satire anzubringen, kann hier viel intensiver ausgenutzt werden. Und noch äußerlicher und noch billiger ist das zweite Mittel, durch das Falk eine humoristische Wirkung zu erzielen sucht: das Kunststück, die Reden seiner Personen fort und fort an die Worte der Goetheschen Gestalten anklingen zu lassen. Da zwischen der Goetheschen Dichtung und der Tendenz des Falkschen Werkes nicht der geringste innere Zusammenhang besteht, steht der Wert dieses Sprachkunststücks etwa auf der Höhe des sinnlosen Calembourg. Erst in dritter Reihe kommt für Falk die sinnvollere Kopie formaler Eigentümlichkeiten auch der romantischen Dichtung in Betracht: wenn er also z. B. die einzelnen Akte des „Lucinde"dramas, das bei ihm an die Stelle des Goetheschen Estherspiels getreten ist, nicht ohne weitere Unterbrechung vorführen, sondern beständig die Zuschauer mit allerlei kritischen Zwischenreden eingreifen läßt, so soll da offenbar die Technik des „Gestiefelten Katers" lächerlich gemacht werden. Auf die inhaltliche Seite des Werkes einzugehen, ist hier natürlich nicht der Platz, — einen einigermaßen genügenden Einblick in die Gesinnung mag die hier gegebene Reproduktion des der Falkschen „Parodie" beigefügten Holzschnittes samt seinen Erläuterungen bieten. Dagegen noch einige Bemerkungen über die Form, die aber mehr der Betrachtung des Goetheschen als der des Falkschen Werkes zu Statten kommen sollen. Erstens: der Umstand, daß ein großer Teil der humoristischen Wirkung auf die Benutzung der Goetheschen Worte gestellt worden ist, beweist, daß man damals beim Publikum auf eine Vertrautheit mit dem Wort=

laut des Jahrmarktsfestes rechnen durfte, die uns heute ganz abhanden gekommen ist: wir dürfen uns jetzt solche Experimente etwa nur noch mit Goethes Faust und etlichen Schillerschen Gedichten erlauben, wenn der Erfolg nicht ausbleiben soll. Hier und da scheint es, daß Falk selbst das „Jahrmarktsfest" so gut wie auswendig gewußt hat: wenigstens weisen ein paar nur halb richtige Zitate darauf hin, z. B.: „Daß die Räder nicht knirren, Daß die Achsen nicht girren". Das Zweite ist die Beobachtung, daß verschiedene Strophen z. B. die des Wagenschmeermanns und die des Tirolers wirklich ohne notwendige und nennenswerthe Änderungen für die Kennzeichnung von Persönlichkeiten des Jahres 1800 verwendet werden konnten: ein nachträglicher Beweis für die geringe Notwendigkeit, bei Goethes einstiger Gestaltung dieser Personen die Bedeutung individueller Modelle gar zu sehr zu betonen. Drittens endlich scheint es mir charakteristisch zu sein, wie sehr sich das Bild einer reinen Personal- und Litteratursatire, bei der alles nur auf die Einzelheiten ankommt, wie das bei Falk der Fall ist, von einem in sich geschlossenen Gesamtbild unterscheidet. An Stelle der künstlerischen Anordnung bei Goethe ein ziemlich wüstes Durcheinander[1]) der Anpreisungen, dann die Vorstellung, und schließlich nochmals Anpreisungen, in die sich ein paar Stimmen aus dem Publikum mischen. Ist nun auch die Beschränkung Falks durch seine Benutzung des Goetheschen Dialogs und nicht minder der Unterschied der dichterischen Fähigkeiten in Rechnung zu ziehen, so wird man doch auch von hier aus erkennen, wie

---

[1]) Die zur Anspielung benutzten Goetheschen Verse folgen hier (F.sche Neuschöpfungen stehen hie und da dazwischen) folgendermaßen aufeinander: v. 123/8. 575 ff. 94—106. 87—93. 81/6. 404 ff. 433. 20 f. 220—33. 571 f. 565/8. 455/9. 464/5. 203/5. 208—18. 140 f. 144—52. 153/8. 107/8. Hier sind natürlich stets die Verszahlen der Bearbeitung von 1778 gemeint.

wenig Wahrscheinlichkeit von vorn herein die Annahme für sich hat, daß Goethe einst bei der Abfassung des Jahrmarktsfestes von den „Epigrammen“ ausgegangen sei.

Anderseits mag Falks „Jahrmarkt“ dazu beigetragen haben, in Goethe jenen Gedächtnisirrtum zu begründen oder zu verstärken, der nachher in „Dichtung und Wahrheit“ zum Ausdruck gekommen ist. Denn, wie schon am Schluß des ersten Kapitels hervorgehoben wurde, es läßt sich an Goethes Gedächtnisfehlern öfter beobachten und ist auch ganz allgemein dem Psychologen durchaus begreiflich, daß jüngere Bilder die älteren verdrängen und allmählich ohne Weiteres für die ursprünglichen gehalten werden. Und so mag das Bewußtsein davon, daß in diesem, ihm ganz gewiß bekannt gewordenen Falkschen „Jahrmarkt zu Plundersweilern“ thatsächlich die Aneinanderreihung einer Anzahl scherzhafter Charakteristiken bestimmter Persönlichkeiten das eigentliche Ziel war, auch dazu beigetragen haben, daß Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ den ursprünglichen Sinn seines eigenen Werkes in der gleichen Weise ausgelegt hat.



Jahrmarkt zu Plundersweilern und die große Buchhaendler-Messe



1.) Doctor Theologiae. 2.) Lateinschreiber. 3.) Romanschreiber. 4.) Recensionhändler 5.) Doctor Lehnhardt 6.) Pr. R.. 7.) Ein alter Arzt 8.) Fr. S.. hinter dem Vorhange 9.) B. Oc d J. 10.) Ein kritischer Ochsenhändler 11.) T.. auf seinem geliebten Kater. 12.) G.. Markthelfer. 13.) Eine Dame die den Oberon kauft. 14.) B. G.. am Fenster. 15.) Judenweiber – [illegible]



Moderne Aufführungen.

Die Nachgeschichte des Jahrmarktsfestes, soweit sie in gedruckten Texten niedergelegt ist, scheint hiermit thatsächlich zu Ende zu sein. Wenigstens lassen unsere bibliographischen Hilfsmittel, Goedekes Grundriß voran, und die vom Litterarhistoriker gewöhnlich aufgesuchten Bibliotheken durchaus im Stich. Weiter aber kommen wir mit Hilfe der von der Berliner „Gesellschaft für deutsche Litteratur“ begründeten „Bibliothek deutscher Privat- und Manuskriptdrucke“; zur Ergänzung sind dann weiter eine Anzahl von Theaterbibliotheken benutzt worden.

Auf solche Art stellt sich heraus, daß die Bühnengeschichte des „Jahrmarktsfestes“, die 1779 oder, wenn man an eine Aufführung der verschollenen Eberweinschen Komposition glaubt, 1818 zu Ende zu sein schien, mit dem Jahre 1866 neu anhebt und sich seitdem bis auf die unmittelbarste Gegenwart verfolgen läßt. Hier seien zunächst in chronologischer Folge die uns bekannt gewordenen Aufführungen des Jahrmarktsfestes samt den für ihre spätere Charakteristik benutzten Texten zusammengestellt.

1866, 15. Oktober. Königsberg i. Pr. Stadttheater: als Nachspiel zu Goethes „Iphigenie“. Eine Abschrift des allein von dieser allerersten Aufführung übrig gebliebenen Theaterzettels (ein Buch ist nicht vorhanden) verdank ich der Güte der gegenwärtigen Direktion.

1867. Berlin, Wallnertheater. Erste Aufführung am 27. Juli. Bearbeitung von Emil Pohl. a) Manuskript in der Bibliothek des Schillertheaters in Berlin[1]), b) Gedrucktes Buch (Manuskriptdruck): Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Ein Schönbartspiel in einem Akt von W. v. Goethe. Für die Aufführung bearbeitet von Emil Pohl. Musik von A. Conradi. Berlin, 1867. Druck von W. Bürenstein. 12 S. gr. 8⁰. Exemplar in der „Bibliothek deutscher Privat- und Manuskriptdrucke“.

1877. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater. Erste Aufführung am 12. April. Das unter 1867b genannte Buch stammt aus der Bibliothek des alten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters.

1878 (1884). Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Ein Schönbartspiel von Wolfgang von Goethe. (In freier Einrichtung für die Bühne.) Als Manuskript gedruckt. Bremen. Druck von H. M. Hauschild 1878. 24 S. 8⁰. Exemplar in der Bibliothek des Leipziger Stadttheaters, mit vielen hs. Regiebemerkungen, die sich auf die 1884 in Leipzig erfolgte Aufführung beziehen. Auf dem Titelblatt der Ver-

---

[1]) Es war mir durch das freundliche Entgegenkommen des Herrn Direktors Dr. R. Loewenfeld zugänglich. Für die Herleihung weiterer, unten genannter Bücher und Manuskripte bin ich ferner den Direktionen des Großherzoglichen Hoftheaters in Weimar, der Stadttheater in Köln und Leipzig sowie des Deutschen Volkstheaters in Wien zu herzlichem Dank verpflichtet.

merk: „von Heinrich Bulthaupt. Musik von Carl Reinthaler" in Bulthaupts Handschrift.

1886. Aufführung am Stadttheater zu Köln. Soufflierbuch in der Theaterbibliothek: ein besonders gebundenes Stück aus Bd. 8 der Hempelschen Goetheausgabe (S. 134—78) mit handschriftlichen Bemerkungen.

1888. Aufführung am Großherzoglichen Hoftheater in Weimar bei Gelegenheit der Goetheversammlung. 1895 wiederholt. Regiebuch — ebenfalls ein mit Notizen versehener Ausschnitt aus einer Goetheausgabe — in der Theaterbibliothek. Die Reinthalersche Musik wurde verwertet mit Ergänzungen von A. Rösel.

1893 12. Februar. Aufführung des Deutschen Volkstheaters in Wien. Manuskript in der Theaterbibliothek.

1896 8. Februar. Studentenaufführung in Bonn. Der dabei gesprochene Prolog von Hr. (= Herrmann Hüffer) ist als Manuskript gedruckt (Bonn, 1896 Universitäts-Buchdruckerei von Carl George, 8⁰ 4 S.); ein Exemplar in der „Bibliothek deutscher Privat- und Manuskriptdrucke".

1896. „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Ein neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel in einem Aufzuge von Goethe. Für die Bühne eingerichtet von Franz Wallner. Musikalisch illustriert von Adolf Gunkel. Dresden 1896." Exemplar in der „Bibliothek deutscher Privat- und Manuskriptdrucke".

1899. Studentenaufführung in Berlin zur Nachfeier von Goethes 150. Geburtstag.

Es scheint mir ungemein bezeichnend zu sein, daß die Wiederentdeckung des „Jahrmarktsfestes zu Plundersweilern", seine Neubelebung für die Bühne nicht von der Seite goetheeifriger und goethekundiger Theaterdilettanten ausgegangen ist, sondern von einem Bühnenpraktikus und zwar von einem

Vertreter der Spaßmachersphäre, aus deren Tiefen sich der Jahrmarktsstoff fast ein Jahrhundert vorher in die Nähe Goethescher Hochkunst gewagt hatte. Emil Pohl, der durch die Neubearbeitung des Jahrmarktsfestes eine seitdem nicht wieder unterbrochene Bühnengeschichte des Werkes eröffnet und sich damit weit mehr Anrecht auf Dank erworben hat als durch einen späteren Versuch, ein indisches Drama zu modernisieren, ist der einzige noch Lebende von den Vätern der Berliner Posse und hat als Verfasser der harmlosen Lokalstücke „Auf eigenen Füßen", „Eine leichte Person", „Klein Geld", „Der Goldonkel", „Lucinde vom Theater", „Der Jongleur" u. a. m. sich in den fünfziger und sechziger Jahren mit den Kalisch und Weirauch in die Herrschaft über das Repertoir des Berliner Wallnertheaters geteilt. Die erste Aufführung des Jahrmarktsfestes in der Pohlschen Einrichtung[1]) fand in Königsberg in Preußen, in Pohls Heimat, statt; von dort siedelte das Stück auf die Empfehlung der ersten „Bänkelsängerin" Elise Schmidt hin mit ihr an die Stammbühne des Berliner Humors über. Es ergab sich eigentlich von selbst, welchem Ideal diese Bearbeitung zustreben mußte. Als wär's ein Stück von Pohl, wurde das Goethesche Werk unter den Händen des Possendramaturgen eine Ausstattungsposse mit Gesang; daß er dem in Goethes Werken gedruckten Text der Weimarer Bearbeitung — die Urfassung lag damals, vor dem Erscheinen von Hirzels „Jungem Goethe", natürlich ganz fern — den Operncharakter nicht ansah, wird man ihm nicht zur Last legen dürfen. Die Änderungen, Zusätze und Kürzungen, die sich Goethe im Interesse dieses neuen Charakters hat gefallen lassen müssen, verdienen um so mehr hier gemustert zu werden, als sie im Einzelnen und in ihrer

---

[1]) Der Theaterzettel nennt den Bearbeiter nicht.

Gesamtheit die Grundlage für die späteren Darstellungsversuche und auch für die Aufführungen der unmittelbarsten Gegenwart abgeben.

An Stelle der winzigen Privatbühne in Ettersburg ist die große moderne Wallnerbühne zur Verfügung, und so läßt sich zunächst für die Ausstattung ganz anderes thun, als es der Goetheschen Inscenierung möglich war. Die naturalistische Darstellung eines buntbewegten Jahrmarktsbildes, die in Goethes erster Fassung hinter dem Guckkastenmäßigen, in der zweiten hinter dem Musikalischen hatte zurückstehen müssen, wird hier beinahe zum Hauptzweck. Man betrachte nur, was aus Goethes kurzer Angabe: „Im Grunde steht das Bretergerüste des Marktschreiers, links eine Laube vor der Thür des Amtmanns, darin ein Tisch und Stühle" geworden ist: „Die Bühne stellt eine von Häusern und Buden umgebene alterthümliche Straße vor, welche sich nach hinten zu perspectivisch verengt und in der Tiefe mit einem, durch einen Vorhang verdeckten Brettergerüst (der kleinen Bühne) abschließt. Zu dieser kleinen, 3 Fuß hohen Bühne im Hintergrunde führen in der ganzen Breite derselben Stufen von der Straße hinauf. Häuser-Erker und Giebel bilden die Seitencoulissen, Fahnen und Wahrzeichen schmücken die Häuser. — Vor den Stufen der Tisch mit den Waaren des Marktschreiers. Links davon ein Menagerie-Wagen mit den üblichen Bildern geschmückt. Rechts von der Bühne mehr nach der Seite hin der Verkaufstisch des Nürnbergers. — Daneben ganz auf der Seite ein Seiltänzer-Gerüst, 5 Fuß vom Boden, dessen Seil sich in die Couliſſe verliert. Dann ein Verkaufstisch mit Blechwaaren. Links ganz vorn das Haus des Amtmanns mit practicablem 2 Fuß hohem Vorbau, ebenfalls durch Stufen von der Bühne aus zugänglich. — Auf diesem Vorbau ein kleiner Tisch und mehrere Stühle. Rechts ganz

vorn die Bude der Pfefferküchlerin." Während also bei Goethe alle Personen in solcher Ordnung durcheinandergehen, „daß sich die Personen gegen der Vorderseite begegnen, und dann sich in den Grund verlieren, um den andern Platz zu machen", während alle Verkäufer also offenbar ihre Waaren in Körben mit sich tragen, sind von nun an, wie in so manchem der vorgoetheschen Jahrmarktsstücke, dem Marktschreier, dem Nürnberger, dem Pfefferkuchenmädchen feste Verkaufsplätze oder Buden angewiesen; neu sind Menageriewagen, Blechwaarentisch und Seiltänzergerüst eingeführt, und zugleich wird natürlich das Personal der Mitspielenden um drei Gestalten vermehrt. Damit nun aber die Zahl der Ambulanten nicht zu klein werde, sind Bärenführer und Drehorgelspieler neu aufgeboten, und auch die Gruppe des Publikums ist durch Landleute, Soldaten und Kinder erweitert; scenische Bemerkungen, die weiterhin dem Text eingestreut sind, belehren darüber, an welchen Stellen einzelne dieser nichtgoetheschen Personen einzugreifen haben; so erscheinen z. B. am Schluß des Ganzen „eine Menge Kinder mit Windlichtern, tänzeln durch die sich wieder bewegende Menge." Neben solchen lediglich dem Ausputz dienenden Gestalten sind auch zwei mehr in die „Handlung" eingreifende Personen neu eingeführt, die seitdem in keiner Bearbeitung und Aufführung des Jahrmarktsfestes fehlen, und es ist interessant zu erkennen, wie ihre Existenz aus Goetheschen Anregungen erwachsen ist: die Frankfurter Fassung zeigte bereits eine Balgerei zwischen Marmotte und Zitterspielbub; die Ettersburger fügt dazu einen Streit zwischen dem Bauern und dem Tiroler; der moderne Theatermann, dessen Publikum zu sehen verlangt, was aus allen großen und kleinen Konflikten wird, schafft nun einen Polizeidiener, der den Streit der Erwachsenen schlichtet und später die sich prügelnden Buben abführt, damit zugleich

eine neue Nuance der Belebung des Bühnenbildes ermöglichend. Und dazu ein Zweites. Der willkommene Besuch in des Amtmanns Laube muß doch bewirtet werden: eine Kaffeescene wird dort arrangiert, und so muß es auch jemanden geben, der den Kaffee serviert. Die Magd aber, die zu diesem Zweck erfunden wird, erhält nun auch die Aufgabe, den zunächst leeren Vorbau vor des Amtmanns Hause zu beleben; sie fegt ihn aus, dann trägt sie Stühle heraus und ordnet den Kaffeetisch, das Publikum darauf vorbereitend, daß es auch auf diesem Teil der Bühne noch lebendig werden wird, schließlich bringt sie Lichter, als es dunkel geworden ist. In verschiedenen Bemerkungen werden Vorschriften über den Anzug einzelner Gestalten[1]), über die Stelle ihres Auf- und Abtretens hinzugefügt. Aber nicht nur Zusätze sind gemacht, um der Schaulust des Publikums mehr zu bieten; auch ein wichtiger Strich dient dem gleichen Zwecke: der „zweite Vorhang", der in der Ettersburger Bearbeitung eingeführt war, um die dem Dichter offenbar sehr wichtige Sprechscene zwischen Doktor und Marktschreier dem Jahrmarktstrubel zu entziehen, ist beseitigt, dem Zuschauer wird sofort das tolle Treiben vorgeführt, und so wird der Schaulust der Inhalt dieser Scene geopfert, auf die natürlich beim ersten Anblick der bunten Hergänge niemand achtet.

Schon in den der Ausstattung gewidmeten Zusätzen tritt die zweite Tendenz des Bearbeiters, die Verstärkung des possenhaften Elementes, zuweilen hervor. Andere scenische Bemerkungen gelten ihr ganz und gar. Der Pfarrer muß sich mit Pfefferkuchenpaketen bepacken, „Bänkelsänger und seine Frau trinken sich aus einer Flasche zu, bleiben dann vorn

---

[1]) Im Allgemeinen ist „das Roccoco der letzten Periode" vorgeschrieben.

während der Comödie. Im Laufe derselben schläft die Frau öfter ein und fährt wieder auf". Weiter vor dem Beginn des Estherspiels: „Vier burleske Musikanten, von denen der eine lahm, einer verwachsen 2c., executiren mit Flöte, Geige, Baß und Trompete eine kurze burleske Symphonie[1]), welche von einem kleinen Bucklichten dirigirt wird"; einen ähnlichen Zug finden wir in dem Jahrmarktsstück des alten Legrand. Im Schattenspiel werden Anweisungen gegeben, die durchaus ins Possenhafte gehen, z. B. für die Darstellung des Sündenfalls: „Es erscheinen Adam und Eva, zwischen ihnen senkt sich ein Zweig herunter, woran ein Apfel hängt. Beide immer en profil beißen in den Apfel, schämen sich ihrer Nacktheit. Ein sehr kleiner Engel mit großen Flügeln und großer Ruthe prügelt sie hinaus." Diese „Rollen" werden von Schauspielern dargestellt, die den Anblick riesiger schwarzer Silhouetten bieten, während, wie wir sahen, Goethe nur an die „bunten Schatten" der bescheidenen Laterna magica gedacht haben kann. Zur Erhöhung der possenhaften Wirkung sprechen einige Personen Dialekt: die Tirolerin — gewiß ganz ungoethesch, da das Tiroler Gewand der „Leipziger Leni" wohl nur Kostüm ist; der Zigeunerhauptmann: ungarisch; der Hanswurst endlich gar — sächsisch, in arger Verkennung der freilich auch nicht gerade sehr gelungenen Dialektschreibung Goethes und unbekümmert darum, ob auf solche Art Goethe ein Unreim zur Last fällt.

Der erste Akt ist nun vollbracht
Und der nun folgt — das ist der zweete!
Liebe Freunde, gute Leute . .

Der sächsische Dialekt darf eben in keiner Posse der modernen

[1]) Der Goethesche Ausdruck für Ouverture ist also unverstanden herübergenommen.



Bühne fehlen, in der überhaupt Dialekt gesprochen wird. Die wichtigsten Änderungen im Possenstil aber bestehen einmal darin, daß beim Bänkelsängerlied der Mann zurück und die ihm von Goethe in Ettersburg nur zur stummen Begleiterin zugesellte Frau in den Vordergrund tritt, — hier wurde offenbar auf die grotesk-komische Darstellung durch Elise Schmidt gerechnet, die thatsächlich wie Kritiker und Augenzeugen versichern, den größten Erfolg des Abends hatte und zehn Jahre später am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater das Stück zu ihrem Benefiz wählte, um in einer Leistung zu glänzen, die Goethe für ihre Rolle gar nicht bestimmt hatte![1]) So sehr bekundet das Theater hier seine Übermacht über Goethes Autorität. Die zweite große Possenneuerung bestand darin, daß das Estherdrama zwar von lebendigen Schauspielern, aber als Marionettentheater gespielt wurde, — auch das zum größten Gaudium der Zuschauer: einem meiner Gewährsleute haben der falsche Bierbaß der Elise Schmidt und die gerissene Marionettenschnur des Haman-Helmerding die entscheidenden, dreißig Jahre haftenden Eindrücke hinterlassen, — Goethe hat mit ihrer Erzielung nichts zu thun. Zu Gunsten der Possenkomik dieses Intermezzos wagt der Bearbeiter endlich auch, Goethe mit eigenen Scherzversen unter die Arme zu greifen[2]). Das Estherdrama schließt bei Goethe mit Mardochais Worten:

---

[1]) Unser Bild ist nach einer, wenig vergrößerten, Photographie hergestellt, die sich im Besitz der Künstlerin befindet. Nach ihrer Angabe ist die Jacke der Bänkelsängerin ein in Schauspielerfamilien vererbtes, uraltes Stück; den Rock hat Marie Seebach in der Verlegenheit einmal in der Rolle der — Grille getragen.

[2]) Hier sei, auch zum Vergleich mit Goethes Versen (s. o. S. 191 f.), die einzige Strophe mitgeteilt, durch die der Bänkelsang ergänzt ist:

„Schon in der Jugend Morgenroth
Hat Bosheit ihn erfasset,

„Bey Gott hier soll mich nicht manch schönes Wort verdriessen,
Ich laß ihr keine Ruh sie muß sich doch entschliessen."

Bei Pohl wird nicht nur der Inhalt dieses Entschlusses in noch einem Alexandrinerpaar ausgeführt:

„Mit ihrer Schönheit Macht den König zu bedrängen,
Daß er statt meiner läßt Haman am Galgen hängen",

sondern in dem echt theatermäßigen Bestreben, einen ulkigen Aktschluß herbeizuführen, wird der folgende Zusatz gewagt, der an den Stil des Rüpelspiels im Sommernachtstraum zu erinnern scheint:

(Ein blaugemalter viereckiger Bogen Pappe, in dessen Mitte ein Kreis geölten und durch ein kleines Licht dahinter beleuchteten Papiers in der Größe des Mondbildes befindlich, wird an einer Stange herabgelassen.)

Mardochai.

Sieh, sieh, da senkt sich auch der Mond hernieder,
Ich schwör's bei seinem Strahl, ich rette meine Brüder.
So wahr mir leuchtest Du, o Luna, holder Mond,
Wird Haman aufgehenkt, die Juden all' verschont!

(Fährt mit dem Arme durch die Mondscheibe, welche zerreißt.)

Übrigens genügt auch dieser Abschluß des Estherdramas dem treuen Diener seines Publikums nicht, das volle Deutlich-

---

Beraubt und schlägt den Wandrer todt,
Wofür er hier erblasset.
Ihr Menschen bleibt bei Ehr' und Pflicht,
Dies Unglück hier passirt' ihm nicht,
Hätt' Tugend er geübet!"

Dazu wird ein dreiteiliges Bild aufgestellt: „Die erste Abtheilung zeigt einen heulenden Knaben à la Struwelpeter, die zweite stellt einen jungen Menschen vor, der einen Reisenden beraubt, die dritte eine Hinrichtung.„

keit verlangt: während Goethe den Ausgang der Hamanintrigue eben nur durch die Existenz des Galgenrequisits andeutet, wird hier im Schattenspiel nach dem Erscheinen des Merkur der Galgen mit Haman von Mardochai über der geretteten Welt gehalten.

Eine Posse aber darf am Wallnertheater nicht ohne Gesang gegeben werden, der volkstümliche Komponist des „Herzliebchen mein unterm Rebendach“ und des „Röschen hatte einen Piepmatz“, August Conradi, mußte zu thun bekommen. Bänkelsängerlied, „Savoyardenlied“ und „Symphonie“ sind ohne weiteres als notwendig gegeben, der melodramatische Charakter des Schattenspiels wird mit glücklichem Takte herausgefunden. Darüber hinaus aber hält sich die Jagd nach der Coupletstrophe an die Anpreisungen der Marktleute: der Strophencharakter ihrer Verslein wird wenigstens beim Tiroler, dem Bauern, dem Nürnberger und dem Wagenschmeermann erkannt und aus ihren Strophen ein „Ensemble der Ausrufer“ gebildet, in dem offenbar der Musik zu Liebe der Wagenschmeermann sogar seinen Goetheschen Platz hinter der Tirolerin verliert und zwischen Tiroler und Bauern sein Liedlein singen muß. Dagegen werden, ganz abgesehen von den Zigeunerduetten und -terzetten, die durchaus entsprechenden Strophen der Tirolerin und des Pfefferkuchenmädchens nicht gesungen, sondern gesprochen: nicht Oper oder Singspiel, sondern nur Posse mit Gesang soll geboten werden. Eine Wallnerposse aber, die beim Aufgehen des Vorhanges eine versammelte Menschenmenge zeigt, darf vor allem nicht ohne einen Eingangschor beginnen; da der Bearbeiter aber nicht den Mut hatte, hier eine neue Pohlsche Dichtung in die Goethesche einzuschmuggeln, so half er sich auf eine seltsame Weise: er schuf einen „Marktchor“, indem er vierzehn Verse (3—16) des dem gesamten „Moralisch-politischen Puppenspiel“

vorangehenden Prologs mit unwesentlicher Retouche versah und ihnen das tiefsinnige Reimpaar voraus- und hinterherschickte:

„Zum Markt, zum Markte eilen wir,
Zum Einkauf und zur Freude hier", —

bei der vollkommen andern Bedeutung, die Goethes nun folgende symbolisierende Worte haben, vielleicht die schlimmste Versündigung, die das Theater an Goethe begangen hat. Instinktiv herausfühlend, daß der Dichter hier seinerzeit altes Theatergut annektiert hat, wagt es ziemlich rücksichtslos sich daran, sein altes Eigentum wieder in Besitz zu nehmen.

So ist es denn kein Wunder, daß an den feinen Spitzen, um derentwillen Goethe einst des alten Theatermotivs sich bedient hatte, mit groben Fingern gerissen wird. Kein Versuch, selbst die nächstliegende litterarische Anspielung, den Hinweis auf Wielands Merkur im Schattenspiel, theatralisch anschaulich zu machen. Bei den wenigen Worten, die den meisten Personen in den Mund gelegt sind, ist natürlich jede Silbe vorsichtig zu behandeln, — die geringste Verschiebung kann den letzten Rest von Goethes kleinen Geheimnissen aus der Welt schaffen. Der Amtmännin, die bei Goethe (v. 107/8) im Ganzen sieben Worte zu sprechen hat, davon noch zwei, nämlich „Willkommner Besuch" fortzunehmen und sie dem Amtmann zu geben, damit er an dieser Stelle auch den Mund aufthut, mag schon bedenklich sein; das graziös verklingende Aufbruchsgespräch nach dem Schattenspiel der Ausstattungswirkung zu opfern, deren Plumpheit durch solchen Schlußton gefährdet würde, mag ebenfalls zugleich der knappen Charakteristik der Gestalten argen Eintrag thun, so wie auch die auf die Schauspieler bezügliche Unterhaltung zwischen Doktor und Marktschreier in der allerersten Scene nicht den Marionetten geopfert werden durfte; am ärgsten aber ist es, wenn die gewiß an-

spielende, weil für die Handlung entbehrliche Erkrankung des Hanswursts (v. 24/6) beseitigt und aus der kleineren Rolle des Lichtputzerhanswursts durch Einbeziehung verschiedener Reden des Marktschreiers (v. 219—33; 464/5; 559 bis 60: „Schattenspiel" statt „Päckel"; 466/8 und 555/8 fallen fort) und der ganzen Partie des Schattenspielmanns[1]) eine größere Hanswurstrolle geschaffen ist: wieder macht hier die Theaterpraxis dem spezifisch Goetheschen unbarmherzig den Garaus. Ebenso ist auch die Freude an der litterarischen Parodie, die für die Ettersburger Aufführung das Alexandrinerdrama schuf, jetzt nicht mehr stark genug, um den Umfang von 224 Versen zu rechtfertigen: das Estherspiel muß es sich gefallen lassen, auf 76 Verse beschränkt zu werden. Der Furcht vor der Theaterzensur endlich fallen unverfälschte Goethesche Derbheiten (v. 62 Steiß, sehr sinnig in Steig verwandelt, v. 593 die beiden ersten Silben von Geburtsschmerzen, die vv. 604/6 vollständig) zum Opfer; es ist bühnengeschichtlich nicht uninteressant zu sehen, wie groß damals die Furcht vor der Polizei war: so groß, daß in dem zigeunerischen „Wollten sie zausen! Wollten sie lausen!" der zweite Vers in ein gräßlich ungoethesches „Wären sie draußen" verändert wird. Bei einer so vollkommenen Umgestaltung ist kaum allzu verwunderlich, wenn einer der Zuschauer (bei der am 18. April 1877 erfolgten Wiederaufnahme der Pohlschen Bearbeitung am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater) in dem Stück „eine mit sprudelnder Laune entworfene Satire auf die Beschränktheit der Kleinstädterei" erblickte, ungefähr das Gegenteil also von dem, was

[1]) Der Dialekt des Hanswurst-Lichtputzers ist mit dem Deutsch-Französischen des Schattenspielmanns zum Possensächsischen zusammengeworfen. Übrigens war auch in Ettersburg die Rolle des Hanswursts und die des Schattenspielmannes demselben Darsteller übertragen worden: vgl. o. S. 181.

Goethe thatsächlich gegeben hatte: als Posse mit Gesang ist das Jahrmarktsfest so sehr in die Nähe etwa der „Mottenburger" gerückt, daß die Verwechslung verzeihlich sein würde, wenn sie nicht dem Theaterreferenten der Vossischen Zeitung passiert wäre, von dem man allerdings etwas mehr Goethekunde hätte verlangen dürfen.

Ich hoffe, der Leser wird verstehen, aus welchem Grunde ihm hier in so großer Ausführlichkeit die Eigentümlichkeiten einer Bearbeitung vorgeführt sind, die sich ja doch nicht gerade als das Ergebnis einer besonders tiefgründigen Geistesthätigkeit vorstellen kann. Nicht Pohlphilologie gilt es hier zu treiben, — die Persönlichkeit des Bearbeiters kann uns ziemlich gleichgiltig sein. Er ist uns nur der Vertreter des Theaters, das in einem ewigen Gegensatz zum Dichter steht, und es schien nicht bedeutungslos, genauer zu zeigen, wie es in einem Fall wie dem des Jahrmarktsfests, in dem seine ständigen Forderungen durch alte Rechtsansprüche noch besonders fest gestützt sind, auch dem größten gegenüber sich durchzusetzen weiß. Wie sehr hier das Theater als eine überpersönliche seelische Macht dem Schaffen des einzelnen Bearbeiters, in diesem Falle also Emil Pohls, überlegen ist, zeigt sich viel deutlicher noch als in den bisher gebotenen Ausführungen, wenn wir den bisher unserer Betrachtung zu Grunde gelegten Druck der Pohlschen Bearbeitung mit dem Pohlschen Manuskript vergleichen, das in der Bibliothek des Schillertheaters, des alten Wallnertheaters, zu Berlin bewahrt wird.[1]) Hier nämlich fehlt noch nicht wenig von dem, was oben als charakteristisch für die Umwandlung in eine Ausstattungsposse bezeichnet wurde. Es fehlt der Seiltänzer mit seinem Gerüst, der Bärenführer, die Soldaten und die Kinder, die das Ganze

---

[1]) Der Bearbeiter nennt sich hier noch nicht.

mit dem Windlichtertanz abschließen; von der Gestalt des Polizeidieners ist noch keine Spur, die Figur der Magd ist im Keim angedeutet durch die hinter v. 163 stehende Notiz für das Arrangement auf dem Vorbau des Amtmannshauses: „Sie trinken Café, den ein Diener serviert"; dieser Diener hat also dann erst das Geschlecht gewechselt (wohl um einen Unterschied von dem Goetheschen Bedienten des Fräuleins zu gewinnen) und ist später als Magd mit den übrigen oben beschriebenen Verrichtungen betraut worden. Unter den possenhaften Vorschriften fehlten die Dialektvorschriften für Tirolerin, Zigeuner und Hanswurst; im Schattenspiel ist beim Sündenfall nur „ein Engel", nicht aber der oben beschriebene groteskkomische gefordert; das Estherspiel weist am Schluß zwar schon die beiden ersten von den oben S. 210 angeführten Zusatzversen auf, dagegen ist von der ganzen burlesken Mondvorführung und Anrufung noch keine Rede; die Einführung Hamans am Galgen zum Abschluß des Schattenspiels ist gleichfalls noch nicht vorhanden. Lauter Dinge also offenbar, die erst zu der älteren Königsberger Einrichtung während der Proben auf dem Wallner-Theater dazu gekommen sind, ohne daß man wird ausmachen können, ob der Regisseur, ob einzelne Schauspieler ihr Scherflein beigesteuert haben und woher die Zuthaten stammen: der ganz unorganisch angeklexte Scherz mit dem Mond sieht z. B. durchaus nach einer Schauspielerreminiszenz aus. Kurzum, wir sehen hier noch deutlicher als vorher das Theater als Ganzes am Werke und dabei beschäftigt, den unbewußt wiedergefundenen Stoff aus der längst verflossenen Improvisationszeit durch neue Theatereinfälle zu beleben und von Goethe abzurücken.

Die Ausführlichkeit, mit der hier die Neueinführungen der Pohlschen Bearbeitung registriert wurden, rechtfertigt sich aber noch auf eine andere Weise. An ihrer Nachgeschichte

läßt sich die Zähigkeit studieren, mit der man auch in Kleinigkeiten an dem festhält, was sich das Theater sozusagen selbst geschaffen hat. Auch damit kommen wir an einen nicht unwichtigen Punkt der Psychologie des Theaters: an sein gutes Gedächtnis, seinen konservativen Sinn, seine ewige Rückständigkeit. Dabei denk ich nicht an die direkten Wiederholungen der Pohlschen Bearbeitung, die, nachdem sie beinahe hundertmal bei Wallner vorgeführt worden war, 1877 noch einmal in Berlin: am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wieder auftauchte und auch an andern Orten an der Hand des Bühnenmanuskriptdrucks gespielt wurde. Sondern an die Benutzung der Pohlschen Einrichtung, die sich in allen folgenden sich selbstständig geberdenden Inscenierungen nachweisen läßt. Mögen sie sonst noch so sehr von einander abweichen: mögen sie noch weiter sich von Goethe entfernen, mögen sie wieder näheren Anschluß an ihn suchen, — in der Verwertung der ersten modernen Bühnenbearbeitung sind sie einig. Und zwar in der stillschweigenden Verwertung. Auch der Zug des allgemeinen Bühnenlebens läßt sich an unserm kleinen Sonderfall beobachten, daß die individuelle Leistung des Regisseurs, wenn sie überhaupt hervortritt, in den allermeisten Fällen alsbald als herren- und namenloses Gemeingut des Theaters betrachtet wird, — man mag zu seiner Rechtfertigung darauf hinweisen, daß, wie es auch im vorliegenden Fall sich verhalten mag, nicht selten das Theater als unpersönliche Arbeitskraft an der Bühneneinrichtung einigermaßen beteiligt ist. Da ist auf der einen Seite die ungemein freie Bearbeitung von Heinrich Bulthaupt, von der wir gleich zu sprechen haben werden, — es ist keine Frage, daß auch in sie viele Pohlsche Züge sich hinübergerettet haben, ohne daß das Buch, das allerdings auch den Namen Bulthaupt verschweigt, darauf hindeutete. Nicht nur die Verweisung fliegender

Händler in feste Verkaufsplätze ist hier als Grundprinzip beibehalten, — auch im Besondern ist gerade wie bei Pohl die Bude des Pfefferkuchenmädchens nach vorn rechts verlegt. Die Vermehrung des Personals bringt auch hier einen Bärenführer und — besonders charakteristisch — den Polizeidiener, der Marmotte und Zitherspielbuben abführt, nebst der Magd, die des Amtmanns Gästen den Kaffee aufwartet. Die Scene zwischen Doktor und Marktschreier ist auch bei Bulthaupt ins volle Markttreiben verlegt, der Lichtputzer hat dem Hanswurst Platz machen müssen, im Estherdrama ist es, wie bei Pohl:

„Automaten und Marionetten
Spielen mit Eckhof um die Wetten",

und auch an einzelnen Übereinstimmungen (z. B. hier wie dort der Zug, daß der Pfarrer sich mit Pfefferkuchen bepackt) ist kein Mangel. Vor allem ist auch die Vorzeigung des am Galgen hängenden Haman, die hier freilich schon am Schluß des Estherspiels erfolgt, auf Pohl zurückzuführen.

Anderseits legen die Kölner, die Weimarer, die Wiener Bearbeitung den echten Goethetext zu Grunde, aber die Bleistiftnotizen der Regisseure beweisen, daß auch sie direkt oder indirekt die Einrichtung Pohls studiert und sich teilweise mit den Leistungen dieser fremden Feder geschmückt haben. Die Kölner Aufführung freilich hat nur das Soufflier-, nicht das Regiebuch hinterlassen; auch hier aber zeigt nicht nur der Hinweis auf die Benutzung der Conradischen Musik[1]) den Zusammenhang mit Pohls Arbeit, sondern auch das Personenverzeichnis, wo neben den echt Goetheschen Gestalten auch

---

[1]) So ist im Souffierbuch auch im Anfang die Bemerkung „Marktchor" eingetragen; da aber in Köln der Prolog offenbar wirklich gesprochen wurde, kann doch kaum ein Teil dann nochmals als Marktchor gesungen worden sein.

Bärenführer, Seiltänzer und Gerichtsdiener erscheinen; auch finden sich am Schluß des Estherdramas jene neu „gedichteten" Verse Mardochais, die den bei der ersten Wallnertheateraufführung hinzugekommenen Mondrequisitenscherz einleiten. In dem Wiener Buch, das, ebenfalls nur als Soufflierbuch bezeichnet, doch mehr von der Thätigkeit des Regisseurs verrät, weist die Personalvermehrung (Seiltänzer, Bärenführer, Menageriewagenmann, Ratsdiener), die freilich später wieder gestrichene Mondscene, vor allem aber die Anlage des Schattenspiels mit seinen scenischen Anweisungen, mit der Vorzeigung des baumelnden Haman, mit den lichtertragenden Kindern zum Abschluß in oft wortgetreuer Übereinstimmung auf das ungenannte Pohlsche Original. Besonders genau aber können wir die Aufführungen kontrollieren, die wiederholt an der klassischen Goethestelle und vor dem goetheverständigsten Publikum, den Mitgliedern der Goethegesellschaft, stattgefunden haben. Und grade das Weimarer Buch zeigt, daß eine besonders wichtige Grundlage für den offenbar sehr fleißigen Regisseur die Pohlsche Bearbeitung abgegeben hat, daß also auch diese klassischen Darstellungen, ohne daß die Goethegemeinde sich dessen bewußt wurde, unter dem Banne des siegreichen, antigoetheschen Theatergeistes gestanden haben. Die ganze Anordnung der Bühne mit den Verkaufsbuden, dem in die Kulisse führenden Seiltänzerseil ist bis ins Einzelne der alten Wallneraufführung nachgebildet[1]), die Rollen des Polizeidieners und namentlich auch die der in Köln und Wien fehlenden Magd sind genau herübergenommen, die Anpreisung des Wagenschmeermanns ist mit Pohl-Conradi an die zweite Stelle gerückt und die im Übrigen benutzte Reinthalersche Musik

[1]) Nur daß „Rechts" und „Links" vertauscht und somit auch Goethes Aufstellung des Amtmannshauses, die Pohl berücksichtigt hatte, verändert ist.

wieder durch ein Ensemble der vier männlichen Ausrufer ergänzt, das A. Rösel komponierte; die Kaffeescene, die Darstellung des Estherdramas als Marionettenspiel, die possenhafte Ausnutzung des ungarischen und des sächsischen Dialektes, die groteske Art der Schattenspielbilder und vieles Einzelne stammen von Pohl.

Aber auch der dritte Theaterschriftsteller, der den Bühnen eine gedruckte Neubearbeitung des „Jahrmarktsfestes" übergeben hat, steht den eben behandelten Regisseuren nicht nur dadurch nahe, daß er den echten Goethetext der zweiten Fassung zu Grunde legt, sondern auch darin, daß er stark von dem wieder nicht genannten Pohl beeinflußt ist. Dessen Bearbeitung lag Franz Wallner, dem Sohn des Begründers der Wallnerbühne, an der einst der Pohlsche Jahrmarkt seine großen Erfolge gefeiert hatte, natürlich besonders nahe. Die beigegebene Dekorationsskizze, die ganz genau den Standort der einzelnen Buden angiebt, ist im Wesentlichen nur eine Illustration zu der oben S. 205 f. wortgetreu mitgeteilten scenischen Anweisung Pohls; die beigefügten Worte, die z. B. fahnengeschmückte Häuser vorschreiben, zeigen ebenfalls den Einfluß Pohlscher Phantasie. Auch hier die Personalvermehrung um Bärenführer, Soldaten usw., besonders auch wieder Büttel und Magd mit ihren seit Pohl feststehenden Rollen. Auch hier eine Anzahl der dort gebotenen Possenscherze: die Dialektaussprache des Hanswursts (sächsisch!) und der Tirolerin[1]); die Pfefferkuchenpakete des Pfarrers; die

[1]) Hier wird Goethes Text direkt übersetzt:
„Net immer gleich
Ist ein schmuckes Dearndl,
Ihr Herr'n, für Eich!
Nimmt sich der gute Freind z'viel heraus,
Glei ist die Schneck in ihrem Haus,
Und er — macht so!"

Übertragung des Bänkelsangs an die Frau und die Schnaps- und Schlafscene des edlen Paares; das Marionettentheater und wenigstens ein Teil der Schattenspielscherze. Auch in der Behandlung des Gesanges herrscht Übereinstimmung: darin, daß die ersten Anpreisungen (Tiroler usw.) gesungen werden. — Durch die Vermittlung des Wallnerschen Buches sind dann auch in die Berliner Studentenaufführung des Jubiläumsjahrs 1899 Pohlsche Elemente hineingekommen.[1]) Auch hier die Ergänzung der Marktbesucher durch Landleute, Soldaten und Kinder; die letzteren führten wieder den Pohlschen Windlichtertanz vor; auch hier der Polizeidiener, der sogar noch mehr zur Erheiterung als früher beizutragen hat: durch sein beständiges Zuspätkommen und den Hohn, der ihn deshalb trifft; auch hier die Magd, die Kaffee und Lichter zu bringen hat; auch hier zur Vermehrung der Sehenswürdigkeiten ein Bärenführer und dazu, als neues Element, Akrobaten. Feste Buden sah man auch hier, wenngleich ihre Inhaber nicht die Goetheschen Gestalten waren, denen die Bühne bisher darin ihren festen Standort angewiesen hatte. Auch einzelne komische Züge nicht eigentlich Goethescher Provenienz tauchten wieder auf: der Rausch des Bänkelsängers, das komische Orchester vor dem Theater des Marktschreiers, und auch für den Verzicht auf das leise Ausklingen des Ganzen, für die Anordnung, daß der Vorhang über einer lebhaften Fortsetzung des abendlichen Jahrmarktstrubels fällt, ist gewiß der Ursprung im letzten Sinne in der alten Pohlschen Einrichtung zu suchen.

Der allerstärkste Beweis aber für die bezwingende Macht, die eine einmal festgestellte Bühnenform, in diesem Falle also

---

[1]) Leider kann ich über diese Aufführung, der alle Universitätslehrer fern bleiben mußten, nicht aus eigener Anschauung berichten; ich stütze mich auf die mündlichen Angaben ihres Regisseurs.

die Pohlsche Bearbeitung, ausübt, liegt in dem Umstand, daß in den überaus zahlreichen handschriftlichen Regiebemerkungen, mit denen das Bulthauptsche Buch für die 1884 am Leipziger Stadttheater erfolgte Aufführung eingerichtet ist, trotz der völlig verschiedenen Eigenart dieser Gestaltung sich wiederum zweifellos Pohlscher Einfluß verrät. Die von Bulthaupt selbst gebotenen Pohlreminiszenzen genügen dem Geist des Theaters nicht, und er nimmt sich, den Regisseur als sein Werkzeug benutzend, dazu, was ihm noch fehlt. Die Bühnenskizze stellt sich trotz einiger Abweichungen im Ganzen doch wieder als die Pohlsche Anordnung dar; die Personalvermehrung bringt u. a. die über die Bühne ziehenden Soldaten; die Magd ist von vornherein vor dem Hause des Amtmanns beschäftigt. Und weiter das Possenhafte: da haben wir wieder den ungarisch-deutsch redenden Zigeunerhauptmann, das Schnaps trinkende Bänkelsängerpaar, die Scherze der Schattenspiels, z. B. den kleinen Engel mit der großen Rute, und auch Pohls komisches Orchester mit dem buckligen Dirigenten taucht hier wieder auf. Das Theater ist eben konservativ bis zur äußersten Konsequenz.

Wir haben so von dieser Bulthauptschen Bearbeitung wiederholt gesprochen und doch ihren eigentlichen Grundcharakter, das spezifisch Bulthauptische an ihr noch nicht gekennzeichnet. Diese Eigenart Heinrich Bulthaupts, zusammengesetzt aus einem ausgesprochenen und kritisch geschulten Verständnis für das Theater, dessen Ideal zumal im Jahre 1878 durchaus das Meiningertum sein mußte, einer idealen Neigung für die klassischen Dichter, die eine gefährliche Tendenz zeigt, einem anständigen Epigonentum zu verfallen, und endlich einem freundlichen, wesentlich lyrischen Dichtertalent, diese Eigenart hat in der Jahrmarktsfestbearbeitung ein seltsames Werk hervorgebracht. In allen Leistungen und Ansprüchen

tritt der gewiß schätzbare dramaturgische Zug, das Streben, theatralischer zu sein als der originale Dramatiker, stark hervor und überwiegt das auch keineswegs ausbleibende Bedenken des Dramaturgen, mit der „Einrichtung" eines Werkes für die Bühne dem Verfasser Unrecht zu thun. Alles klar zu machen, zu runden, zu motivieren, das Publikum ja nicht zu befremden, aus eigener Phantasie den knappen scenischen Notizen des Dichters nachzuhelfen und eventuell gar stimmungsvolle Züge, besonders Schlußeffekte hinzuzusetzen, das verkündet die Theaterseele in Bulthaupts Brust wieder und wieder implicite und explicite als des Dramaturgen höchste Weisheit; eine Probe auf das Exempel sind etwa seine „Malteser" (1883), die er auf Schillers Entwurf gegründet hat: hier hat er die von Schiller geplante Männerliebe, die Leidenschaft Crequis für St. Priest, die das Publikum hätte „befremden" können, getilgt und durch eine sentimentale Mädchenliebe ersetzt; in der Vorrede zur zweiten Ausgabe (1897) rühmt er sich, damit ein von Schiller wenigstens angeschlagenes Thema ausgeführt und gerade mit dieser trotzdem immerhin neuen Haupthandlung der Tragödie im Theater die wesentlichste Wirkung verschafft zu haben. Ganz ähnlich nun ist er mit seiner Bearbeitung des Jahrmarktsfests verfahren: als ob es sich nicht um ein abgeschlossenes Werk handelte, das, wo es bloße Andeutungen bot, eben damit den Sinn des Ganzen charakterisierte, sondern auch um ein Fragment, an dessen Ergänzung der bühnenkundige Epigone seine Kräfte wagen darf. So ist hier nicht nur das Esther-„Fragment" zu einem vollständigen Drama abgerundet, indem dem Gespräch Esther-Mardochai noch ein zwölf Alexandriner umfassender Dialog Esther-Ahasver angefügt ist, in dem alles mit grotesker Eile aufgeklärt und bis zu Hamans Strangulierung geführt wird; viel wichtiger ist es, daß Bulthaupt statt der wenigen Zeilen,

die Goethe für die Lebensbeziehungen der Zuschauer übrig hat, eine ganze kleine Komödie in das Jahrmarktsfest hineingedichtet hat, so daß fast hundert Verse dazugekommen sind, mit denen Goethe nichts zu thun hat.[1]) Auch hier hat der Verfasser sich offenbar an ein paar Andeutungen des Dichters gehalten und sie selbstständig ausgestaltet: an die Bezeichnung „Herr Bruder", die der Doktor dem Marktschreier zu teil werden läßt, an die Arznei, die der Marktschreier verkauft, an die Aufforderung, die das Fräulein dem Doktor zuteil werden läßt, mit ihr den Jahrmarkt zu besuchen. Und so gestaltet sich die neue Haupthandlung folgendermaßen. Der Doktor Diafoir ist in Liebe dem Fräulein verbunden, die hier die Tochter des Amtmanns ist; der Vater aber will von einer Heirat nichts wissen: er verlangt einen reichen und berühmten Schwiegersohn. Mit des Doktors Praxis aber sieht's dank der Konkurrenz eines älteren Kollegen noch übel aus. Da kommt das Jahrmarktsfest, und nun schließt der Doktor ein Komplott mit dem Marktschreier: dieser soll ihm helfen zum Dank für die Verschaffung der Konzession. Beim Amtmann ist unter anderm auch der Doktor als Zuschauer, und nach dem ersten Akt des Schauspiels preist der Marktschreier die wunderbaren Heilmittel des Doktors Diafoir an. Der große Absatz, den sie finden, macht auf den Amtmann schon einigen Eindruck — die Amtmännin ist längst auf der Seite der Liebenden —; ein Helfershelfer des Marktschreiers, der als Bedienter verkleidet den Doktor zu einem nur seinetwegen nach

---

[1]) Warum B., auch wo es seine neue Handlung nicht erfordert, zuweilen Goethes Verse „verbessert" hat, ist nicht recht ersichtlich: z. B. heißen bei ihm vv. 5/6:

„Verhalft mir zu dem Erlaubnißschein,
Werdet auch, hoff' ich, zugegen sein".

Plundersweilern gekommenen italienischen Conte beruft, stimmt ihn beinahe ganz um, und als der Doktor nach angeblich vollendeter Kur am Schlusse des Estherdramas zurückkehrt und von einem glänzenden Honorar berichtet, wird bei einer Flasche Niersteiner Verlobung gefeiert, und die jungen Liebesleute dürfen während der Schattenspielverdunklung trotz der Entrüstung der sittenstrengen Gouvernante zusammen bleiben. Auch sonst sind noch ein paar Theatereffekte eingeführt, vor allem ein neuer Schluß, der dem Bearbeiter stimmungsvoller zu sein schien als Goethes wortkarger Abschied des Publikums, — die Wortkargheit ist zur Wortlosigkeit gesteigert. Nachdem der Nachtwächter ins Horn gestoßen und sein Lied gesungen hat, heißt es weiter: „Die Bühne ist ganz leer geworden. Nur zwei Kinder, die sich verlaufen haben, bleiben zurück und weinen kläglich. Die Eltern kommen, finden sie, züchtigen den Knaben, nehmen das Mädchen auf den Arm und gehen. Der Vollmond steigt auf. Oben im Amtmannshause öffnet sich ein Fenster. Das Fräulein erscheint und schwärmt still in die Nacht hinaus. Unter Musik und leisem Gesang schleicht der Narr durch die leeren Gassen und spricht den Epilog:[1])

„Aus dem rauschenden Gedränge
Schleich' ich in die Nacht verstohlen",

heißt es in Bulthaupts Gedichten „Durch Frost und Gluten" (1877). All das geht nun auf Goethes Namen: „Ein Schönbartspiel von Wolfgang von Goethe. In freier Einrichtung für die Bühne", so steht auf dem Titelblatt; der Bearbeiter nennt sich nicht. Die Bezeichnung „Schönbartspiel" ist hier vollkommen sinnlos geworden: nirgends in der ganzen Bearbeitungslitteratur sind wir von den Tendenzen der Goethe-

---

[1]) Er ist ebenso wie der gleichfalls vom Narren gesprochene Prolog im Druck nicht überliefert.

schen Konzeption weiter entfernt als in dem kleinen Lustspiel, das hier entstanden ist. Dagegen ist es merkwürdig richtig, daß der Bearbeiter seinen Namen zurückhält; denn genau genommen ist diese Umdichtung schließlich gar nicht ein Werk seiner Individualität, sondern noch mehr als jene Pohl und Genossen ist er nur ein Werkzeug in der Hand eines Mächtigeren: in der Hand des Theaters. Einer der seltsamsten Fälle von Atavismus auf litteraturgeschichtlichem Gebiete liegt in dieser Bearbeitung vor. Mehr als einer der andern Bearbeiter ist Bulthaupt von Goethe abgerückt und ohne es zu wissen eingetreten in die Reihe jener Jahrmarktstheaterstücke, die wir oben zusammengestellt haben und von denen sich Goethes Spiel trotz allen Zusammenhangs doch so wesentlich unterscheidet: buntes Jahrmarktstreiben als Aufputz einer einfachen Liebesgeschichte dem Zuschauer vorzuführen war, wie wir gesehen haben, im Wesentlichen ihr Ziel, und genau das gleiche Ziel hat Bulthaupt bei seiner „Einrichtung" im Auge gehabt.

Wenn nun diese Bulthauptsche Bearbeitung — zumal in der Leipziger Darstellung mit ihren z. T. auf Pohl zurückgehenden Zusätzen — uns am weitesten von Goethe entfernt, so sind die Aufführungen der achtziger und neunziger Jahre, so sehr auch auf sie, wie wir sahen, das Theater seine Macht ausgedehnt hat, im Ganzen doch bestrebt, dem „heiligen" Original sich wieder näher zu halten. Es ist die Zeit des Goethejahrbuchs und der Goethegesellschaft, die Zeit der rastlos geschäftigen Goethephilologie, und auch diese beweist sich offenbar als eine öffentliche Macht. Am wenigsten läßt sich, wie bemerkt, über die Bonner Studentenaufführung vom Jahre 1896 ermitteln; aber da in Hüffers Prolog ausdrücklich von „Meister Wilmanns Conjectur" die Rede ist, wird man schwerlich annehmen wollen, daß unter den Augen des ersten

Jahrmarktsfestkommentators eine ganz goetheferne Aufführung von Statten gegangen sei. Die Darstellung des Kölner Stadttheaters (1886) hat zwar mit Pohlschen und auch Bulthauptschen Nuancen nicht gespart, legt aber den Goetheschen Text in der Hempelschen Ausgabe zu Grunde und läßt den Rotstift nicht so unbarmherzig walten, wie das vorher besonders dem Zwischenspiel gegenüber geschah[1]); ein selbstständiger, wie mir scheint, glücklicher Zug ist die Verlegung der Milchmädchen-Zigeunerscene, die die Pause zwischen den beiden Akten des Estherdramas unnötig vergrößert, hinter den zweiten Akt und

---

[1]) Das Bänkelsängerlied ist hier um folgende Strophen vermehrt, die im Gegensatz zu Goethe Zeile 7 auf 2 und 4 reimen lassen:

Der Anton, der war ein Husar
Vom Regimente Ziethen.
Was lasterhaft auf Erden war,
Das thät er überbieten:
Das Spiel, der Sang, der Suff, das Weib,
Das war sein einz'ger Zeitvertreib
Schon in der Jugend Blüthen.

Er schlief des Mittags stets bis Zwei,
Durchschwelgte alle Nächte
Und schimpfte auf die Polizei,
Verhöhnte ihre Knechte,
Bis daß er ward, wie sich's gebührt,
Gebunden in Arrest geführt,
Weil er sich dies erfrechte.

Des Lands verwiesen er nun ward,
Thät hin nach Rußland gehen.
Doch ließ er nicht von seiner Art;
Und was ihm dort geschehen, —
Nehmt, Leute, ein Exempel dran, —
Das kann auf diesem Bilde man
Mit Schreck und Grauen sehen.

vor das Schattenspiel. — Die Pohl-Bulthauptschen Elemente der Weimarer Bearbeitung wurden schon genannt; immerhin hat man hier vor dem goethefestesten Publikum den echten Goethetext zur Grundlage genommen und ist, von dem ganz Pohlisch zusammengestrichenen Estherspiel abgesehen, konservativer verfahren, hat auch nicht gewagt, Goethe am Schluß des Mardochaiaktes die Mondscheinverse unterzuschieben, sondern hat sich mit einer stummen Aufknüpfungsscene begnügt. Ein anderer Weimarer Zusatz ist ebenfalls scenisch: das Stück schließt, allerdings ausstattungsmäßig mehr im Theater- als im Goetheschen Sinn, mit einem grotesken Aufzug der Plundersweiler Schützenbrüder; wenn aber an Stelle der mit Pohl gestrichenen Schlußunterhaltung des Publikums dem Hanswurst noch folgende Worte in den Mund gelegt sind:

„So hat man hier für wenig Geld
Gleich eine Fahrt um die ganze Welt,
Und dieser Lärm dient auf einmal
Auch unserm Schauspiel zum Final",

so sind das wenigstens echt Goethesche Verse: sie finden sich beinahe wortgetreu als vv. 285/6 und 297/8 des „Neuesten von Plundersweilern". — Das handschriftliche Soufflierbuch der Aufführung am Deutschen Volkstheater in Wien (1893) geht offenbar auf ein schon oberflächlich eingerichtetes und zumal im Estherspiel zusammengestrichenes Exemplar des Goetheschen Textes zurück, zeigt dann aber weitere Striche, die z. B. die große Ansprache des Marktschreiers zwischen den beiden Akten des Estherdramas beseitigen, und liefert in den weiteren Bleistiftzusätzen einen neuen Beweis für die Neigung der Regisseure, sich an schon Geschaffenes anzulehnen: nicht nur Pohl und Bulthaupt, sondern auch die Weimarer Bearbeitung mit ihren wenigen selbstständigen Zügen wirkt hier offenbar durch irgendwelche Vermittlung fort; darauf weist das ben-

galische Feuer am Schluß des Estherdramas, der Bürgergardenaufzug am Ende des Ganzen und die Schlußworte aus dem „Neuesten von Plundersweilern". — Auch der sogar im Druck erschienenen Bearbeitung von Franz Wallner (1896) scheint neben der starken Benutzung der Pohlschen Fassung — Bulthaupt hat hier offenbar nicht gewirkt — die Weimarer Inscenesetzung Dienste geleistet zu haben: neben kleinen Zügen spricht dafür der Abschluß des Estherspiels, in dem Wallners scenische Anweisung („man sieht rechts Haman am Galgen hängen, Esther umarmt Ahasverus, und Mardochai steht rechts vorn und zeigt triumphierend auf den Galgen. Gruppe. Bengalisches Feuer") fast wörtlich mit der älteren Anweisung der Weimarer Regie übereintrifft, und der Umstand, daß der Bearbeiter am Schluß des Ganzen nochmals dem Hanswurst zu einer Ansprache an das Publikum das Wort giebt, wobei er freilich die ihm gewiß nicht als Goethesch erscheinenden Verse durch Wallnerische ersetzt hat. Selbstständig ist hier eigentlich nur[1]) als Ergebnis des Bestrebens, Goethes Text einigermaßen pietätvoll zu bewahren — an ein paar sinnlosen Vermehrungen fehlt es freilich auch nicht —, der jedenfalls löbliche Versuch, den zweiten Vorhang wieder einzuführen und dadurch mit Goethe die wichtige erste Scene dem Markttrubel zu entrücken. — Goethe ebenso sehr wie dem

---

[1]) Abgesehen von der zweiten Strophe des Bänkelsanges, die die Schlußzeile der ersten Goetheschen coupletartig als Refrain benutzt:

„Dies Mädchen hier, dies junge Blut,
Hat niemals nichts genützet;
In allerfrüh'ster Jugendzeit
Hat Blut es schon verspritzet. —
Drum fällt das Haupt auf dem Schaffot
Und hilft nicht alle liebe Noth —
Das Haupt liegt ihr zu Füßen!"

Theater zu seinem Recht zu verhelfen, war vor allem endlich das Bestreben der jüngsten Darstellung, der Berliner Studentenaufführung vom Jahre 1899: ganz natürlich, denn hier hatte ein Schüler Erich Schmidts, der junge Doktor M. Zickel, der eben erst das Studium der deutschen Philologie mit der Leitung „sezessionistischer" Bühnenvorstellungen vertauscht hatte, Regie zu führen. Ganz freilich fehlte, wie wir gesehen haben, die indirekte Pohlsche Tradition auch hier nicht, und umgekehrt führte das Bestreben, sich von der Schablone der Überlieferung zu befreien, sogar zu weit und noch mehr von Goethe fort: nur das Marmottenlied (in der Beethovenschen Komposition, während man sich in der Instrumentalmusik an Reinthaler hielt) wurde gesungen, der ganze Ausruf usw. dagegen gesprochen, während doch, wie wir sahen, die Ettersburger Bearbeitung, deren Text auch hier zu Grunde lag, durchaus aufs Musikalische gestellt war. Sonst aber rückte man vielfach näher an Goethe heran: man behielt den zweiten Vorhang bei und ließ die Ausrufer frei sich bewegen, statt sie in feste Buden zu verweisen; nur das Milchmädchen wurde, vom Marktschreier abgesehen, fest stationiert, während im Übrigen in den Buden neu eingeführte Gestalten: Bierwirt, Traktätchenverkäufer u. dergl. sich aufhielten. Man ließ die Dialekte sprechen, wie es Goethe vorgeschrieben hatte, und übersetzte vor Allem nicht die Verse der Tirolerin in die Tiroler Mundart, sondern faßte die Gestalt in ihrer oben (S. 134) gekennzeichneten Eigentümlichkeit; man verzichtete auf die traditionellen Schattenspielscherze und ließ dafür statt des geflügelten Merkur am Schluß Wielands Porträt mit der Unterschrift „Deutscher Merkur" erscheinen. Vor allem aber brach man mit der Auffassung des Estherdramas als Puppenspiel und ließ es durch groteske Schmierenkomödianten agieren, wobei natürlich, umsomehr als diese Rollen im Gegensatz zu den

übrigen von Berufsschauspielern gegeben wurden, das erneute Eindringen traditioneller Theaterscherze sich nicht vermeiden ließ, wobei aber eine stürmische Heiterkeit mit Mitteln erzielt wurde, die den ursprünglich Goetheschen jedenfalls näher lagen als die freilich nicht minder wirksamen Späße der Marionettennachahmung.

So finden wir in dieser letzten Aufführung wenigstens einige bemerkenswerte Bestrebungen zur Emanzipation von der zähen Bühnenüberlieferung. Aber das Gesamtbild ist doch auch hier noch wesentlich im Theatermäßigen stecken geblieben: das Goethesche Wort ging, wie die Zuhörer bezeugten, bei dem minder Goetheschen Ausstattungstrubel oft verloren. Und so sei es denn zum Schluß dieser Ausführungen als ihr Ergebnis noch besonders hervorgehoben: will man Goethe feiern, so wähle man lieber nicht das Jahrmarktsfest zum Festspiel, — wenigstens dann nicht, wenn man nicht den Mut hat, mit der bestehenden Bühnenüberlieferung völlig zu brechen. Denn man kann beinahe sagen: seinen unzweifelhaften Erfolg erringt das Jahrmarktsfest in der gegenwärtig herrschenden Aufführungsart, nicht weil, sondern obgleich es von Goethe ist; für die jetzige Wirkung ist Goethe nicht voll verantwortlich, sondern sie ist zum Teil noch auf Rechnung des vorgoetheschen Theaterstückes zu setzen. Will man aber just das Jahrmarktsfest Goethe zu Ehren spielen, so sollte man sich mehr an die Formen halten, die der Dichter selbst dem Werk bestimmt hat. Entweder also man wählt zur Grundlage, wie es bisher alle Bearbeiter ohne Ausnahme gethan haben, den Text, wie er in den gesammelten Werken steht, den Wortlaut der Ettersburger Bearbeitung. Dann muß man dem Komponisten mehr als bisher zu thun geben, damit die Musik nicht nur ein paar einzelne Stellen illustriere, sondern eine große Anzahl wichtiger Partien aus dem Jahr=

marktstreiben sich abheben lasse und auch dieses Treiben selbst, anstatt daß bloß die Schaulust befriedigt wird, künstlerisch verkläre. Oder aber man wagt, was noch keiner gewagt hat: man kehrt zu der ursprünglichen Frankfurter Fassung zurück. Dann aber wird man, vom Theatralischen fast ganz und gar sich abwendend, von vorn herein auf den Versuch verzichten müssen, mit den immerhin plumpen Massenwirkungen der Bühne intime Beziehungen und Anspielungen auszudrücken, dann wird man vielmehr die Aufgabe haben, schönerarititäten-kastenmäßig mit den kindlich simpelsten Mitteln Größtes und Bedeutungsreichstes dem Verstehenden anzudeuten. Eigentlich liegt gerade diese letzte Aufgabe den neuesten Kunstregungen unserer Zeit gar nicht so fern, und man wird es vielleicht bei einer künftigen Goethefeier wagen, die halb scherzhaften, halb ernsthaften Geheimnisse der Goetheschen Seele vor einem Parkett von Königen der Litteraturgeschichte im modernsten Maeterlinckstile schemenhaft vorüberziehen zu lassen.



Anhang.



I. Ausgabe.

Die hier gebotene Ausgabe des „Jahrmarktsfests“ will dem Leser dieses Buches die ursprüngliche, 1774 gedruckte Fassung (E) in die Hand geben und ihn zugleich in den Stand setzen, die Änderungen, die Goethe 1778 für die Aufführung vornahm, bis ins Einzelne zu verfolgen. Für diesen Doppelzweck genügt der Abdruck von E im „Jungen Goethe“ nicht, da er eben nur E bietet, und noch weniger der Text der Weimarer Ausgabe mit seinem kritischen Apparat, da er von der Ausgabe letzter Hand ausgeht, in der wesentliche Lesarten auf Goethes und Herders Textrevision aus den achtziger Jahren zurückzuführen sind, und da der Apparat mit allen seinen Varianten weder die Rekonstruktion von E noch die Herstellung einer der Handschriften ermöglicht. Unter diesen Handschriften kann nach den oben S. 167 ff. gebotenen Ausführungen nur H_1 in Betracht kommen, die Goethes Schreiber geschrieben und die der Dichter eigenhändig durchkorrigiert hat: so ergab sich die Aufgabe, alle Abweichungen der Handschrift H_1 von E so genau zu verzeichnen, dass jeder sich danach eine getreue Kopie von H_1 anzufertigen vermag. H_2 und H_3 werden dagegen nur insoweit herangezogen, als die Übereinstimmung ihrer Abweichungen von H_1 uns (vgl. v. o. S. 177) den Wortlaut einer verlorenen Handschrift $*H_{2,3}$ erkennen lässt, die zwar auf H_1 zurückgeht, die aber Goethe ebenfalls noch vor der Aufführung mit eigenhändigen Verbesserungen versehen haben muss, welche wir bald mit grösserer, bald mit geringerer Sicherheit von den blossen Schreibereigentümlichkeiten zu scheiden vermögen. Goethe pflegt, wie H_1 und gleichzeitige Handschriften anderer Werke beweisen, bei solcher Durchsicht orthographisch wenig zu ändern; trotzdem teilt der Apparat der Sicherheit halber von den orthographischen Abweichungen in $*H_{2,3}$ alle die mit, die Goethes eigener Orthographie entsprechen; dagegen ist die vielfach abweichende Interpunktion von $*H_{2,3}$ nicht berücksichtigt. Und ganz verzichtet unser Apparat in Übereinstimmung mit dem Ziel dieses Buches darauf, die Textgeschichte noch über das Jahr 1778 hinaus zu verfolgen; in dieser Hinsicht sei auf die Weimarer Ausgabe verwiesen. Wie in dieser unterblieb ferner im Ganzen die Berücksichtigung der Drucke, die für das „Jahrmarktsfest“, abgesehen von E, aus den Jahren 1774 und 1775 vorliegen: E ist ohne Zweifel mit Recht als die einzige Originalausgabe angesetzt. Immerhin erschien es empfehlenswert,

die Abweichungen des Nachdrucks E_2, soweit sie sich mit den Lesarten von H_1 vergleichen lassen, in den Apparat aufzunehmen: in den neunzehn Fällen, um die es sich handelt, stimmt H_1 in dreizehn mit E_2, nur in sechs mit E überein, und so erscheint es gar nicht ausgeschlossen, dass als Grundlage für H_1 nicht E, sondern E_2 benutzt sein könnte. Allerdings handelt es sich fast nur um Kleinigkeiten der Orthographie und Interpunktion, so dass ich persönlich geneigt bin, in jenen dreizehn Fällen an zufällige Übereinstimmung und Abweichung zu glauben und die Übereinstimmung von E und H_1 im v. 296 (572) gegenüber einer Wortauslassung in E_2 nicht auf das Bestehen einer handschriftlichen Einfügung in E_2, sondern darauf zurückzuführen, dass E die Vorlage für H_1 gebildet hat.

Genauere Bibliographie der Handschriften und Drucke bietet die Weimarer Ausgabe (I, 16, S. 395—398). Auch H_2 wird der dort gemachten Angabe entgegen jetzt im Goethearchiv aufbewahrt. Ich durfte die Handschriften dort mit freundlicher Erlaubnis des Herrn Geheimrats Suphan mehrmals benutzen und bin ferner für wiederholte Kollation verschiedener Stellen Herrn Dr. Carl Alt in Weimar zu bestem Dank verpflichtet.

Die Zählung der Verse bezieht sich auf E; im Apparat sind jedesmal in ( ) die entsprechenden Verszahlen von H_1 beigefügt, die mit den Zahlen der Weimarer Ausgabe übereinstimmen. — Wo im Apparat eine Lesart ohne nähere Angabe steht, findet sie sich in H_1. g heisst: eigenhändig von Goethe in H_1. Ein einfaches Interpunktionszeichen hinter einer Verszahl oder nach einem leeren Raum zeigt an, dass dieses Zeichen abweichend von E in H_1 am Schlusse des betreffenden Verses steht; ein Interpunktionszeichen in ( ), dass ebenfalls am Schlusse des Verses H_1 an Stelle dieses in E vorhandenen Zeichens gar keine Interpunktion aufzuweisen hat. — Der zu den erst 1778 geschaffenen grösseren oder kleineren Einschüben gehörige Apparat steht jedesmal am Ende einer solchen Zusatzstelle in [ ].

Die Personennamen in H_1 weisen in den Überschriften mit Ausnahme des in Antiquaschrift gegebenen *Marmotte* eine Nachahmung der Frakturdruckschrift auf und weichen in folgenden Formen orthographisch von E ab: Marcktschreyer, Dockter (nur die drei ersten Male Docktor), Tyrolerinn, Wagenschmermann, Gouvernannte, Bänckelsänger. Dagegen ist die Schrift der scenischen Bemerkungen von der gleichen Grösse und Art wie die des Dialogs.

Jahrmarktsfest

zu Plunderswеilern.

Ein Schönbartsspiel.

Docktor Medikus. Marktschreyer.

Marktschreyer

Werd's rühmen und preisen weit und breit
Daß Plunderswеilern dieser Zeit
Ein so hochgelahrter Docktor ziert
Der seine Collegen nicht cujonirt.
Habt Dank für den Erlaubnißschein,
Hoffe, ihr werdet zugegen seyn
Wenn wir heut Abend auf allen Vieren
Das liebe Publikum amüsiren.
Ich hoff' es soll euch wohl behagen
Gehts nicht von Herzen, so gehts vom Magen.

Docktor

Herr Bruder, Gott geb euch seinen Seegen
Unzählbar, in Schnupftuchs Hagelregen.
Den Profit kann ich euch wohl gönnen,
Weiß was im Grund wir alle können.

Titel (bis auf die letzten beiden Worte in nachgeahmter Frakturdruckschrift): Das Jahrmarckts-Fest Schönbartspiel

Docktor Medikus. Marktschreyer fehlt

1 Werds 2 . 4 cuionirt 5 Erlaubnisschein 6 Ihr zu gegen (zu auf Rasur) 9 hoff , 10 gehts von H_1 gehts vom $H_{2,3}$ Maagen 11 ,

Läßt sich die Krankheit nicht curiren
Muß man sie eben mit Hofnung schmieren
Die Kranken sind wie Schwamm und Zunder
Ein neuer Arzt thut immer Wunder.
Was gebt ihr für eine Comödia?

Marktschreyer

Herr es ist eine Tragödia
Voll süsser Worten und Sittensprüchen
Hüten uns auch für Zoten und Flüchen
Seitdem die Gegend in einer Nacht
Der Landcatechismus sittlich gemacht.

Docktor

Da wird man sich wohl ennuyiren

Marktschreyer

Könnt ich nur meinen Hannswurst curiren!
Der sonst im Intermezzo brav
Die Leute weckt aus'm Sittenschlaf.

---

12 Unzählbar in E_2H_1 15 Kranckheit 16 sie] sich , 17 Krancken Schwam̄ 16 Hoffnung 21 süßer ,

23 24 Seit dem in ieder großen Stadt
Man überreine Sitten hat.

[(24) das zweite r in überreine: g H_1 übereine $H_{2,3}$: vgl. o. S. 177]

25 enüyiren, 26 Hanswurst $H_{2,3}$, 27. 28 fehlen; statt dessen
Der macht euch sicher große Freud
Weil ihr davon ein Kenner seyd.
Doch ist gar schweer es recht zu machen
Die Leute schämen sich zu lachen.
Mit Tugendsprüchen und grosen Worten
Gefällt man wohl an allen Orten,
Denn da denckt jeder für sich allein
So ein Mann magst du auch wohl seyn
Doch wenn wir droben sprächen und thäten
Wie sie gewöhnlich thun und reden
Da rief ein jeder im Augenblick
Ei pfui ein indezentes Stück
Allein wir suchen zu gefallen,
Drum lügen wir und schmeicheln allen.

Bedienter

Viel Empfehl vom gnädgen Fräulein
Sie hofft, Sie werden ſo gütig ſeyn
Und mit zu der Frau Amtmann gehen
Um all das Gaukelſpiel zu ſehen.

Docktor.

Sauer iſts ſo ſein Brod erwerben,

Marcktſchreyer.

Man ſagt: es könne den Charakter verderben,
Wen̄ man Verſtellung als Handwerk treibt
In fremde Seelen ſpricht und ſchreibt
Und wenn man das ſehr oft gethan
Nehme man euch fremde Gemüthsart an
Doch ach! wir ſcheinen oft zu ſcherzen,
Und haben viel Kummer unterm Herzen
Verſchencken tauſend Stück Piſtolen,
Und haben nicht die Schuh zu beſolen
Unſre Helden ſind gewöhnlich ſchüchtern
Auch ſpielen wir unſre Trunckne nüchtern
So macht man Schelm und Böſewicht
Und hat davon keine Ader nicht.

Dockter.

Der Rollen muß man ſich nicht ſchämen

Marcktſchreyer.

Warum will manns uns übel nehmen?
Tritt im gemeinen Lebenslauf,
Ein ieder doch behutſam auf
Weiß ſich in Zeit und Ort zu ſchicken
Bald ſich zu heben, und bald zu drücken
Und ſo ſich manches zu erwerben
Indeß wir andre faſt Hunger ſterben.

Dockter.

So habt ihr alſo gute Leute?

Marcktſchreyer.

Ihre Talente die ſeht ihr heute
Auch ſind ſie wegen guter Sitten
An hohen Höfen wohl gelitten

Tyroler

Kauft allerhand kauft allerhand
Kauft lang und kurze Waar.
Sechs Kreutzer 's Stück, ist gar kein Geld
Wies einem in die Hände fällt
Kauft allerhand :,:
Kauft lang und kurze Waar.

Bauer

Besem kauft, Besem kauft
Groß und klein

Dockter.

Es sezt auch wohl mit unter Zanck?

Marcktschreyer.

Das geht noch ziemlich, Gott sey Danck,
Sie können sich nicht immer leiden
Starck sind sie im Gesichter schneiden
Ich laß sie gelaßen sich entzweien
Jeden Tag giebts neue Partheyen
Man muß nicht die Gedult verlieren.
Doch sind sie bös zu transportiren.
Will jezt zu meinem Geschäfte gehn.

Dockter.

Nun alter Freund auf Wiedersehn.

[(29) ist's $H_{2,3}$ (52) Trunkene, $H_{2,3}$ (67) auch H_1 doch $H_{2,3}$ (74) sie auf Rasur]

30 (78) sie werden E_2 32 (80) Gauckelspiel $E_2 H_1$ Hinter 32 (80) Der zweyte Vorhang geht auf man sieht den ganzen Jahrmarckt, Im Grund steht das Brettergerüste des Marcktschreyers, lincks eine Laube wie vor der Thüre des Amtmanns, darin̄en ein Tisch und Stühle. Während der Symphonie geht alles, doch in solcher Ordnung durcheinander, daß sich die Personen gegen der Vorderseite begegnen, und dann sich in den Grund verliehren, um den andern Platz zu machen.

[Im Grund g über durchstrichenem auf der rechten Seite von des Schreibers Hand H_1 Grunde $H_{2,3}$ verlieren $H_{2,3}$]

33 (81) allerhand, , 37 (85) allerhand, kauft allerhand, Hinter 38 (86)

Der Bauer streift mit den Besemen an den Tyroler und wirft ihm seine Sachen herunter, Streit zwischen beyden, während deß Marmotte von den zerstreuten Sachen einsteckt.

Schroff und rein
Braun und weiß
All aus frischem Birkenreiß
Kehrt die Gasse Stub' und Steiß
Besemreiß Besemreiß.

Nürnberger

Liebe Kindlein
Kauft ein
Hier ein Hündlein
Hier ein Schwein
Trummel und Schlägel
Ein Reitpferd ein Wägel
Kugeln und Kegel
Kistgen und Pfeiffer
Kutschen und Läuffer
Husar und Schweitzer
Nur ein Paar Kreutzer
Ist alles dein
Kindlein kauft ein.

Fräulein

Die Leute schreyen wie besessen

Docktor

Es gilt ums Abendessen.

Tyrolerin

Kann ich mit meiner Waare dienen

Fräulein

Was führt sie denn?

---

43 (91) frischen . 44 (92) Gaße St- $H_{2,3}$, 45 (93) Besemreiß, Hinter 45
Der Gang des Jahrmarckts geht wieder fort.
[wieder fehlt $H_{2,3}$]

50 (98) Trum̄el , 52 (100) . 55 (103) , 56 (104) paar $E_2 H_1$. 57 (105) Dein 59 (107) , 61 (109) ? $E_2 H_1$ 63 (111) , Blumen

Tyrolerin

Gemahlt neumodisch Band
Die leichtsten Palatinen
Sind bey der Hand.
Sehn Sie die allerliebsten Häubchen an
Die Fächer! was man sehen kann!
Niedlich scharmant.

Wagenschmeermann

Her! her!
Butterweiche Wagenschmeer!
Daß die Achsen nicht knirren
Daß die Räder nicht girren
Ya! ya!
Ich und mein Esel sind auch da.

Gouvernante

Dort steht der Docktor und mein Fräulen
Herr Pfarrer lassen Sie uns eilen.

Pfefferkuchenmädchen

Ha ha ha
Nehmt von den Pfefferkuchen da

H_1 Häubchen $H_{2,3}$ 67 (115) Fächer was H_1 Fächer! was $H_{2,3}$ Hinter 68 (116)

Der Dockter thut artig mit der Tyrolerinn, während des Beschauens der Waare, wird zulezt dringender.

Nicht immer gleich
Ist ein galantes Mädchen
Ihr Herrn für euch,
Nimt sich der gute Freund zuviel heraus
Gleich ist die Schneck in ihrem Haus,
Und er macht so!
|: sie wischt dem Dockter das Maul :|

[(117) immer immer $H_{2,3}$]

69 (123) , Her 70 (124) Wagenschmer , 71 (125) , 72 (126) , 73 (127) ! Ya Hinter 74 (128)

Gouvernante. kommt mit dem Pfarrer durchs Gedränge, er hält sich bey dem Pfefferkuchenmädchen auf, sie ist unzufrieden.

[*Gouvernante* Zusatz von g (?), sie von g über durchstrichenem die Gouvernannte des Schreibers; sie] die Gouvernannte: $H_{2,3}$]

Sind gewürzt süß und gut
Frisches Blut
Guten Muth
Pfeffernüß ha ha ha.

Gouvernante

Geschwind Herr Pfarrer dann —
Sticht Sie das Mädchen an?

Pfarrer

Wie Sie befehlen

Zigeunerhauptmann

Lumpen und Quark
Der ganze Mark

Zigeunerbursch

Die Pistolen
Möcht ich mir holen.

Zigeunerhauptmann

Sind nicht den Teufel werth.
Weitmäuligte Laffen
Feilschen und gaffen
Gaffen und kauffen.
Bestienhauffen
Kinder und Fratzen
Affen und Katzen
Mögt all das Zeug nicht
Wenn ichs geschenkt kriegt.
Dürft ich nur über sie

---

76 (130) laßen sie E_2 77 (131) Ha, ha, ha 78 (132) , 84 (138) sie 85 (139) sie . $E_2 H_1$ Hinter 85 (139)

Zigeunerhauptmann und sein Bursch
Panton.

86 (140) Quarck 87 (141) Marck. 88 (142) , 90 (144) (.) 91 (145) , 92 (146) , 93 (147) kaufen (.) $E_2 H_1$ 94 (148) Bestienhaufen

Zigeunerbursch

Wetter! wir wollten sie

Zigeunerhauptmann

Wollten sie zausen

Zigeunerbursch

Wollten sie lausen

Zigeunerhauptmann

Mit zwanzig Mann
Mein wär der Kram.

Zigeunerbursch

Wär wohl der Müh werth.

Fräulein

Frau Amtmann Sie werden verzeyhen

Amtmannin

Wir freuen
Uns von Herzen. Willkommner Besuch!

Docktor

Ist heut doch des Lärmens genug

Bänkelsänger

Ihr lieben Christen allgemein
Wenn wollt ihr euch verbessern?
Ihr könnt nicht anders ruhig seyn
Und euer Glück vergrössern
Das Laster weh dem Menschen thut
Die Tugend ist das höchste Gut
Und liegt euch vor den Füssen.

---

95 (149) , 98 (152) geschenckt 101 (155) , 102 (156) . 104 (158) (.) 105 (159) (.) 106 (160) sie verzeihen Hinter (160) Amtmannin]
Amtmännin. kommt aus der Hausthür. Hausthüre $H_{2,3}$ 108 (162) Herzen: Willkommener (!) 109 (163) . $E_2 H_1$ Dahinter
Bänckelsänger kommt mit seiner Frau und steckt sein Bild auf, die Leute versamеln sich.

Amtmann

Der Mensch meynt's doch gut

Zitterspielbub

Ai! Ai! meinen Kreutzer
Er hat mir mein Kreutzer genommen

Marmotte

Ist nicht wahr, ist mein.

(balgen sich. Marmotte siegt. Zitter weint.)

Lichtputzer in Hannswurfttracht auf dem Theater.

Wollens gnädigst erlauben
Daß wir — nicht anfangen

Zigeunerhauptmann

Wie die Schöpse laufen
Vom Narren Gift zu kaufen

---

111 (165) Ihr verbeßern 113 (167) vergrößern; 114 (168) , 115 (169) Höchste H_1 höchste $H_{2,3}$ Guth E_2 , 116 (170) Füßen Nach (170) |: die folgenden Verse *ad libitum* :| $H_{2,3}$ Die übrigen Strophen s. o. S. 191 f. 117 (171) meynts . Dahinter

Marmotte.

Ich komme schon durch manches Land,
Avecque la marmotte.
Und immer ich was zu essen fand,
Avecque la marmotte.
Avecque si avecque la
Avecque la marmotte.
Ich hab gesehn gar manchen Herrn,
Der hätt die Jungfern gar zu gern
Hab auch gesehn manch Jungfer schön
Die thäte nach mir kleinen sehn,
Nun laßt mich nicht so gehn ihr Herrn,
Die Burschen eßen und trincken gern
|: den Refrain wie oben :|

[(179) *Avecque la marmotte* $H_{2,3}$ |: den Refrain iederzeit wie oben :| $H_{2,3}$]

119 (197) meinen genom̄en . Hinter 120 (198) |: Balgen siegt, weint :| Symphonie Die Bemerkung hinter Lichtputzer (Hañswurfttracht, ohne .) in |: :| 122 (200) — fehlt . 123 (201) , 124 (202) .

Schweinmetzger

Führt mir die Schwein' nach Haus

Ochsenhändler

Die Ochsen langsam zum Ort hinaus
Wir kommen nach.
Herr Bruder der Wirth uns borgt
Wir trinken eins. Die Heerde ist versorgt.

Hannswurst

Ihr mehnt i bin Hannswurst nit wahr
Hab sein Krage, sei Hose, sei Knopf
Hett i au sei Kopf
Wär i Hannswurst gans und gar
Is doch in der Art
Seht nur de Bart
Allons wer kauff mir
Pflaster, Laxier.
Hab soviel Durst
Als wie Hannswurst.
Schnupftuch rauf!

Marktschreyer

Wirst nit viel angeln, ist noch zu früh
Meine Damen und Herrn
Sähen wohl gern
's trefliche Trauerstück
Und diesen Augenblick
Wird sich der Vorhang heben
Belieben nur Acht zu geben
Ist die Historia
Von Esther in Drama

---

125 (203) Schwein H_1 Schweine $H_{2,3}$ 127 (205) (.) 128 (206) . $E_2 H_1$; 129 (207) trincken 130 (208) ? 131 (209) . 133 (211) ganz 136 (214) kauf $E_2 H_1$ 137 (215) (.) 138 (216) so viel 139 (217) (.) $E_2 H_1$ 143 (221) . E (.) $E_2 H_1$ 144 (222) . 149 (227) Ester 151 (229) . Hinter 155 (233) die Prosa in |: :| den Galgen] an der Seite einen Thron (Trohn H_3) und einen Galgen $H_{2,3}$ Hinter Ferne (.) Dahinter Alte Symphonie . H_1 Alte fehlt $H_{2,3}$ In der folgenden Per-

Ist nach der neusten Art
Zähnklapp und Grausen gepaart
Daß nur sehr Schad ist
Daß heller Tag ist
Sollte stich dunkel seyn
Denn sind viel Lichter drein.

(Der Vorhang hebt sich. Man sieht den Galgen in der Ferne.)

Kaiser Ahasverus. Haman.

Haman

Gnädger König Herr und Fürst
Du mir es nicht verargen wirst
Wenn ich an deinem Geburtstag
Dir beschwerlich bin mit Verdruß und Klag.
Es will mir aber das Herz abfressen
Kann weder schlafen noch trinken noch essen.
Du weißt wieviel es uns Mühe gemacht
Bis wir es haben so weit gebracht
An Hn. Kristum nicht zu glauben mehr
Wie's thut das grose Pöbels Heer
Wir haben endlich erfunden Klug
Die Bibel sey ein schlechtes Buch.
Und sey im grund nicht mehr daran
Als an den Kindern Heyemann
Drob Wir denn nun Jubiliren
Und herzliches mitleiden spüren
Mit dem armen Schöpsenhaufen
Die noch zu unserm Herrn Gott laufen
Aber wir wollen sie bald belehren

---

sonenangabe Kaysér 164—73 fehlen in E E_1E_2, wo eine entsprechend grosse Lücke ist; hier nach der handschriftlichen Eintragung Salzmanns in E (s : vgl. die WA.). Riemers handschriftlicher Text (r) liefert folgende Lesarten: 164 Herren Christum 165 große Pöbels-Heer; 166 klug 167 (.) 168 Grund 169 Haimon. 170 Darob wir jubiliren 171 Mitleiden 172 Schelmenhaufen 173 Herrgott Ebenso fehlen die ersten drei Worte von 194 in E; s handschriftlich wie oben im Text, r: 's ist Ein Dreck, 155—201 fehlen, dafür

Und zum Unglauben sie bekehren
Und lassen sie sich wa nicht weisen
So sollen sie alle Teufel zerreissen.

Ahasverus
In so fern ist mirs einerley
Doch brauchts all, dünkt mich, nicht's Geschrey.

Haman. (allein)
Die du mit ewger Gluth, mich Tag und Nacht begleitest
Mir die Gedancken füllst und meine Schritte leitest
O Rache wende nicht im lezten Augenblick,
Die Hand von deinem Knecht. Es wägt sich mein Geschik.
Was soll der hohe Glanz der meinen Kopf umschwebet
Was soll der günstge Hauch der längst mein Glück belebet
Daß mir ein ganzes Reich gebückt zu Füßen liegt
Wenn sich ein Einziger nicht in dem Staube schmiegt.
Was hilfts auf so viel Herrn und Fürsten wegzugehn
Wenn es ein Jude wagt mir ins Gesicht zu sehn.
Thut er auf Abram groß, auf unbeflecktes Blut
So lehr ihn unsre Macht, des Tempels grauße Gluth
Und wie Jerusalem in Schutt und Staub zerfallen
So lieg das ganze Volck und Mardochai vor allen.
O kochte nur wie hier erst Ahasverus Blut
Da er ein König ist, ach ist er viel zu gut

Ahasverus tritt auf und spricht:
Sieh Haman bist du da.

Haman.
Ich warte hier schon lange

Ahasverus.
Du schläffst auch nie recht aus. Es ist mir um Dich bange.

Haman.
Erhabenster Monarch, da deine Majestät
Wie im̄er seh' ich wohl auf Ros' und Pflaumen geht
Welch einen Dank soll man den hohen Göttern sagen
Für dein so selten Glück, die Krone leicht zu tragen.
Dein Volck wie Sand am Meer macht dir so wenig Müh
Das ist nur Götterkraft von ihnen hast du sie.
So läßt sich ein Gebürg in fester Ruh nicht stören
Wen̄ Wälder ohne Zahl auf seinem Haupt sich mehren.

Ahasverus.
O ia was das betrift die Götter machens recht
So lebt und so regiert von ie her mein Geschlecht

Laßt sie am Sonnenlicht sich vergnügen
Fleißig bey ihren Weibern liegen
Damit wir tapfre Kinder kriegen.

Haman

Behüte Gott, Ihre Majestät.
Das leidt sein Lebtag kein Prophet.

Mit Müh hat keiner sich das weite Reich erworben
Und keiner iemals ist aus Sorglichkeit gestorben.

Haman.

Wie bin ich Gnädigster voll Unmuth und Verdruß
Daß ich heut deine Ruh gezwungen stören mus.

Ahasverus.

Was ihr zu sagen habt, bitt ich euch, kurz zu sagen

Haman.

Wo nehm ich Worte her, das Schrecknis vorzutragen.

Ahasverus.

Wie so?

Haman.

Du kennst das Volk das man die Juden nennt
Das außer seinem Gott, nie einen Herrn erken̄t
Du gabst ihm Raum und Ruh, sich weit u. breit zu mehren
Und sich nach seiner Art, in deinem Land zu nähren.
Und wurdest selbst ihr Gott, als ihrer sie verstieß
Und Stadt und Tempels-Pracht in Flam̄en schwinden lies.
Und doch verken̄en sie in dir den gütgen Retter
Verachten dein Gesetz und spotten deiner Götter
Daß selbst dein Unterthan ihr Glück mit Neide sieht
Und zweifelt ob er auch vor rechten Göttern kniet.
Laß sie durch ein Gesez von ihrer Pflicht belehren
Und wen̄ sie storrig sind, durch Flam und Schwerdt bekehren.

Ahasverus.

Mein Freund, ich lobe dich, du sprichst nach deiner Pflicht
Doch wie ihrs andre seht, so siehts der König nicht
Mir ist es einerley, wem sie die Psalmen singen,
Wen sie nur ruhig sind, und mir die Steuren bringen.

Doch wären die noch zu bekehren
Aber die leidigen Irrlehren
Der Empfindsamen aus Judäa
Sind mir zum theuren Aerger da.
Was hilfts, daß wir Religion
Gestoßen vom Tyrannenthron

Haman.

Ich seh Grosmächtigster, dir nur gehört das Reich
Du bist an Gnad und Huld, den hohen Göttern gleich.
Doch ist das nicht allein, sie haben ihren Glauben
Der sie berechtiget die Fremden zu berauben
Und der Verwegenheit stehn deine Völcker blos
O König säume nicht, den̄ die Gefahr ist gros

Ahasverus.

Wie wäre den̄ das jezt so gar auf einmal kommen,
Von Mord und Straßenraub, hab ich lang nichts vernomen.

Haman.

Auch ists das eben nicht, wovon die Rede war
Der Jude liebt das Gold und fürchtet die Gefahr
Er weis mit leichter Müh, und ohne viel zu wagen
Durch Handel und durch Zinß, Geld aus dem Land zu tragen.

Ahasverus.

Ich weis das nur zu gut. Mein Freund ich bin nicht blind
Doch das thun andre mehr, die unbeschnitten sind.

Haman.

Das alles ließe sich vielleicht auch noch verschmerzen
Doch finden sie durch Geld den Schlüßel aller Hertzen
Und kein Geheimniß ist, vor ihnen wohl verwahrt
Mit iedem handeln sie, nach einer eignen Art,
Sie wissen jedermann durch Borg und Tausch zu faßen
Der kom̄t nie los der sich nur einmal eingelaßen
Mit unsern Weibern auch, ist es ein übel Spiel
Sie haben nie kein Geld, und brauchen im̄er viel

Ahasverus.

Aha das geht zu weit! Aha du machst mich lachen
Ein Jude wird dich doch nicht eifersüchtig machen.

Haman.

Das nicht Durchlauchtigster. Doch ists ein alter Brauch

Wenn die Kerls ihren neuen Götzen
Oben auf die Trümmer setzen.
Religion, Empfindsamkeit
Ist ein D * * * ist lang wie breit
Müssen das all exterminiren

Wers mit den Weibern hält, der hat die Män̄er auch
Und von dem niedern Volck, das in der Irre wandelt
Wird Recht und Eigenthum, Amt Rang und Glück verhandelt.

Ahasverus.
Du irrst dich, guter Man̄. Wie kön̄te das geschehn
Das alles mus nach mir und meinem Willen gehn.

Haman.
Ich weiß vollkommen wohl, dir ist zwar niemand gleich
Doch giebts viel grose Herrn und Fürsten in dem Reich
Die dein so sanftes Joch nur wider Willen dulten
Sie haben Stolz genug. Doch stecken sie in Schulden,
Es ist ein ieglicher in deinem ganzen Land
Auf ein und andre Art mit Israel verwandt
Und dieses schlaue Volck sieht Einen Weg nur offen
So lang die Ordnung steht, so lang hats nichts zu hoffen.
Es nährt drum insgeheim den fast getischten Brand
Und eh wirs uns versehn, so flammt das ganze Land.

Ahasverus.
Das ist das erstemal nicht daß uns das begegnet
Doch unsre Waffen sind, am Ende stets gesegnet
Wir schicken unser Heer, und feyern jeden Sieg
Und sind geruhig hier, als wär' da draus kein Krieg.

Haman.
Ein Aufruhr angeflam̄t in wenig Augenblicken
Ist eben also bald durch Klugheit zu ersticken.
Allein durch Rath und Geld nährt sich Rebellion
Vereint bestürmen sie, es wanckt zulezt der Tron.

Ahasverus.
Der kan̄ ganz sicher stehn, so lang als ich drauf sitze
Man̄ weis wie da herab ich ganz erschröcklich blitze
Die Stufen sind von Gold, die Saulen Marmorstein
In hundert Jahren fällt solch Wunderwerck nicht ein.

Haman.
Ach warum drängst du mich dir alles zu erzählen

Nur die Vernunft, die soll uns führen.
Ihr himlisch klares Angesicht

Ahasverus

Hat auch dafür keine Waden nicht.

Ahasverus.

So sag es grad heraus, statt mich ringsum zu quälen
Dergleich Gespräch ist mir ein schlechter Zeitvertreib

Haman.

Ach Herr, sie wagen sich vielleicht an deinen Leib

Ahasverus |: zusammenfahrend :|

Wie? was?

Haman.

Es ist gesagt. So fließet denn ihr Klagen,
Wer ist wohl Manns genug, um hier nicht zu verzagen.
Tief in der Hölle ward, die schwarze That erdacht
Und noch verbirgt ein Theil der Schuldigen die Nacht.
Vergebens, daß dich Tron und Kron und Scepter schüzen
Du sollst nicht Babylon nicht mehr dein Reich besitzen
In fürchterlicher Nacht trennt die Verrätherey
Mit Vatermörderhand dein Lebensband entzwey
Dein Blut, dafür das Blut von tausenden gefloßen
Wird über Bett und Pfühl, erbärmlich hingegoßen
Weh! heult in dem Pallast, weh heult durch Reich und Stadt
Und weh wer deinem Dienst, sich aufgeopfert hat.
Dein hoher Leichnam wird, wie schlechtes Aas verachtet
Und deine Treuen sind in Reihen hingeschlachtet
Zulezt von Morden satt, tilgt die Verrätherhand
Ihr eigen schändlich Werk durch allgemeinen Brand.

Ahasverus.

O weh was will mir das? Mir wird ganz grün und blau
Ich glaub ich sterbe gleich, Geh sag es meiner Frau
Die Zähne schlagen mir die Knie mir zusammen
Mir läuft ein kalter Schweiß! ich seh schon Blut und Flammen.

Haman.

Ermanne dich!

Ahasverus.

Ach! ach!

Wollen's ein andermal besehen.
Beliebt mir jetzt zu Bett zu gehen

Haman

Wünsch Euro Majestät geruhige Nacht

Haman.

Es ist wohl hohe Zeit
Doch treues Volck ist stets, zu deinem Dienst bereit
Du wirst den Redlichsten an seinem Eifer kennen

Ahasverus.

Je nun was zaudert ihr, so laßt sie gleich verbreñen

Haman.

Man muß behutsam gehn, so schnell hats keine Noth

Ahasverus.

Derweile stechen sie mich zwanzig male todt

Haman.

Das wollen wir nun schon, mit unsern Waffen hindern,

Ahasverus.

Und ich war so vergnügt als unter meinen Kindern
Mir wünschen sie den Todt, das schmerzt mich gar zu sehr

Haman.

Und Herr, wer einmal stirbt, der ißt und trinckt nicht mehr.

Ahasverus.

Man kann den Hochverrat nicht schrecklich satt bestrafen.

Haman.

Du solltest schon so früh bey deinen Vätern schlafen?

Ahasverus.

Ei pfui! mir ist das Grab mehr als der Todt verhaßt
Ach! ach! mein würdger Freund! Nun still! ich bin gefaßt
Nun solls der ganzen Welt, vor meinem Zorne grauen
Geh laß mir auf einmal zehntausend Galgen bauen

Haman |: knieend :|

Unüberwindlichster! hier lieg ich, bitte Gnad!
Es wär ums viele Volck, und um die Waldung schad

Hannswurst

Der erste Aktus ist nun vollbracht
Und der nun folgt — das ist der zweyte.

Marktschreyer

Lieben Freunde! gute Leute!
Daß Menschenlieb und Freundlichkeit

Ahasverus.

Steh auf! dich hat kein Mensch an Grosmuth überschritten
Dich lehrt dein edel Herz für Feinde selbst zu bitten
Steh auf, wie meinst du das

Haman.

Gar mancher Bösewicht
Ist unter diesem Volck, doch alle sind es nicht
Und für unschuldgem Blut mög sich dein Schwerdt behüten
Bestrafen mus ein Fürst, nicht wie ein Tiger wüten
Das Ungeheu'r das sich mit tausend Klauen regt
Liegt kraftlos wen̄ man ihm die Häupter niederschlägt.

Ahasverus.

O wohl! So hängt mir sie nur ohne viel Geschwätze
Der Kayser will es so, so sagens die Gesetze
Wer sind sie sag mir an!

Haman.

Ach das ist nicht bestimmt,
Doch geht man niemals fehl, wen̄ man die Reichsten nimt.

Ahasverus.

Vermaledeyte Brut, du sollst nicht länger leben
Und dir sey all ihr Gut und Hab und Haus gegeben

Haman.

Ein trauriges Geschenck

Ahasverus.

Wer kom̄t dir erst in Sinn.

Haman.

Der erst ist Mardochai, Hofiud der Königin.

Ahasverus.

O weh da wird sie mir kein Stündgen Ruhe laßen

Sorge für eure Geſundheit
Und Leibeswohl zu dieſer Zeit
Mich dieſen weiten Weg geführt
Das ſeyd ihr alle perſchwadirt.
Und von meiner Wiſſenſchaft und Kunſt
Werdet ihr liebe Freund mit Gunſt
Euch ſelbſt am beſten überführen
Und iſt ſo wenig zu verlieren.
Zwar könnt ich euch Brief und Siegel weiſen
Von der Käyſerin aller Reuſſen

Haman.
Iſt er nur einmal todt, da wird ſie ſchon ſich faßen

Ahasverus.
So hängt ihn dan̄ geſchwind, und laßt ſie nicht zu mir

Haman.
Wen du nicht rufen läßt, der kom̄t ſo nicht zu dir

Ahasverus.
Wo iſt ein Galgen nur! hängt ihn ehs iemand ſpühret

Haman.
Ich hab ſchon einen hier, vorſorglich aufgeführet

Ahasverus.
Und fragt mich jezt nicht mehr, ich hab genug gethan
Beſchloſſen hab ich es, nun gehts mich nichts mehr an.

[(237) Geſchick $H_{2,3}$ (245) grauſe $H_{2,3}$ hinter (251) |: ſezt (ſetzt H_2) ſich :| $H_{2,3}$ (254) einem H_1 einen $H_{2,3}$ (256) ſo g über gestrichenem nur (269) einem H_1 einen $H_{2,3}$ (279) ſtörrig $H_{2,3}$ (282) wenn H_1 wem $H_{2,3}$ (283) Steuern $H_{2,3}$ (295) Handel: el g über durchstrichenem lung von Handlung (299) Herzen $H_{2,3}$ (316) dulden $H_{2,3}$ (318) ieglicher : g r aus s (320) Einen: E g aus ursprünglichem e H_1 einen $H_{2,3}$ vgl.: o. S. 177 (329) alſo H_1 auch ſo $H_{2,3}$ (333) ganz H_1 gar $H_{2,3}$ (350) Stadt wessen Schrift? (352) geachtet $H_{2,3}$ (353) Reichen H_1 Reihen $H_{2,3}$ (370) Hochverrat g aus hochen Werth ſchröcklich $H_{2,3}$ ſatt] gnug $H_{2,3}$ (382) unſchuldgem $H_{2,3}$ unſchuldgen H_1 (384) Ungeheu'r $H_{2,3}$ Ungeheuer H_1 (393) Königinn $H_{2,3}$ (397) Wen g aus Wenn (398) ſpühret g aus ſpührt (399) in vorſorglich o von g aus e aufgeführet g aus aufgeführt (401) nicht $H_{2,3}$]

202 (402) Acktus , 203 (403) folgt, — Dahinter *Marcia* 204 (404) Freunde, guten H_1 liebe . . gute $H_{2,3}$ 206 (406) Eure 207)407) in Liebeswohl ie g aus ei 209 (409) (.) 211 (411) lieben $H_{2,3}$ 214 (414) Euch 215 (415) Kayſerinn Reußen H_1 Reuſen $H_{2,3}$ 216 (416) vom

Und von Friedrich dem König von Preussen
Und allen Europens Potentaten
Doch wer spricht gern von seinen Thaten?
Sind auch viel meiner Vorfahren
Die leider nichts als Prahler waren
Ihr könntet's denken auch von mir
Drum rühm ich nichts und zeig' euch hier
Ein Päckel Arzeney, köstlich und gut.
Die Waar' sich selber loben thut.
Wozu's alles schon gut gewesen
Ist auf'm gedruckten Zeddel zu lesen.
Und enthält das Päckel ganz
Ein Magenpulver und Purganz
Ein Zahnpülverlein honigsüsse
Und einen Ring gegen alle Flüsse.
Wird nur dafür ein Batzen begehrt
Ist in der Noth wohl hundert werth.

Hannswurst

Schnupftuch rauf :,:

Zigeunerhauptmann

Das Milchmädchen da ist ein hübsches Ding
Ich kaufft' ihr wol so ein zinnernen Ring
Gefällt ihr das mein liebes Kind?

---

in $H_{2,3}$ Preusen 219 (419) viele $H_{2,3}$ 220 (420) Leider! 221 (421) köntet's dencken 222 (422) zeig Euch 224 (424) Waar H_1 Waare $H_{2,3}$ 225 (425) Wozu es $H_{2,3}$ 226 (426) Zettel 228 (428) , 229 (429) honigsüße 230 (430) Flüße 231 (431) , 233 (433) 'rauf Dahinter

Die Zuschauer kaufen beym Marcktschreyer.

Milchmädchen.

Kauft meine Milch
Kauft meine Eyer!
Sie sind gut
Und sind nicht theuer
Frisch, wies einer nur begehrt.

Vor 234 (439) Zigeunerhaupmann E 234 (439) da, . 235 (440 kauft $E_2 H_1$ wohl $E_2 H_1$ einen ziñernen. 236. 237 fehlen, statt dessen

Milchmädchen
Man sieht sich an den sieben Sachen blind.

Docktor
Wie gefällt Ihnen das Drama?

Amtmann
Nicht. Sind doch immer Scandala
Hab auch gleich ihnen sagen lassen
Sie sollen das Ding geziemlicher fassen.

Docktor
Was sagte denn der Entrepreneur?

Zigeunerbursch.
O ia mir wär sie eben recht.

Zigeunerhauptmann.
Zuerst der Herr und dan̄ der Knecht.

Beyde.
Wie verkauft sie ihre Eyer?

Milchmädchen.
Drey ihr Herrn für einen Dreyer.

Beyde.
Straf mich Gott, das sind sie werth.
|: sie macht sich von ihnen los :|

Milchmädchen.
Kauft meine Milch!
Kauft meine Eyer!

Beyde. |: sie halten sie :|
Nicht so wild!
O nicht so theuer.

Milchmädchen.
Was sollen mir
Die tollen Freyer.
Kauft meine Milch,
Kauft meine Eyer,
Dann seyd ihr mir lieb und werth.

[Zusätze s. o. S. 189] 239 (456) . 240 (457) laßen, 241 (458)

Amtmann
Es käm' dergleichen Zeug nicht mehr
Und zuletzt Haman gehenkt erscheine
Zur Warnung und Schröcken der ganzen Gemeine.

Hannswurst
Schnupftuch rauf :,:

Marktschreyer
Die Herren gehn noch nicht von hinnen
Wir wollen den zweyten Akt beginnen
Indessen können sie sich besinnen
Ob sie von meiner Waar was brauchen

Hannswurst
Gebt Acht! kommen euch Tränen in die Augen.

---

sollten faßen 242 (459) Entrepreneuer 243 (460) käm H_1 käme $H_{2,3}$, 244 (461) zulezt gehenckt 245 (462) Schrecken 248 (465) Ackt 250 (467) Waare $H_{2,3}$ 251 (468) acht Thränen Dahinter statt der Personenangabe in E

Ouuerture H_1 *Allegro* $H_{2,3}$

Esther und Mardochai treten auf.

252—284 (257.264 am Schluss. statt , EE_1E_2) fehlen, dafür

Mard:
O greuliches Geschick! o schreckenvoller schluß!
O Unthat die dir heut mein Mund verkunden muß!
Erbärmlich Königinn muß ich vor dir erscheinen.

Esth:
So sag mir was du willt, und hör nur auf zu weinen

Mard:
Hü! hü! Es hälts mein Herz, hü! hü es hälts nicht aus

Esth:
Geh weine dich erst satt, sonst bringst du nichts heraus.

Mard:
Hü hü es wird mir noch hü hü das Herz zersprengen.

Esth:
Was giebts denn

Die Königin Esther. Mardochai.

Esther

Ich bitt euch, laßt mich ungeplagt

Mardochai

Hätt's gern zum letztenmal gesagt
Wem aber am Herzen thut liegen

Mard:

U hu hu ich soll heut Abend hängen.

Esther:

Ey was du sagst mein Freund, ey woher weist du dies?

Mard:

Das ist sehr einerley, genug es ist gewiß.
Darf denn der Glückliche dem schönsten Tage trauen
Darf einer denn auf Fels sein Haus geruhig bauen?
Mich machte deine Gunst so sicher Königin
Wie zittr' ich da ich nun von den Verworfnen bin.

Esth:

Sag wem gelüstets denn, mein Freund nach deinem Leben?

Mard:

Der stolze Haman hats dem König angegeben
Weñ du dich nicht erbarmst, nicht eilst mir beyzustehn,
Nicht schnell zum König gehst, so ists um mich geschehn.

Esth:

Die Bitte armer Mann kann ich dir nicht gewähren
Mañ kom̄t zum König nie, er müßt es erst begehren.
Tritt einer unverlangt dem König vors Gesicht,
Du weißt der Todt steht drauf. Gewiß dein Ernst ists nicht.

Mard:

O unvergleichliche, du hast gar nichts zu wagen
Wer deine Schönheit sieht, der kann dir nichts versagen.
Und in Gesetzen sind die Strafen nur gehäuft
Weil man sonst gar zu grob, den König überläuft.

Esth:

Und sollt ich auch mein Freund das Leben nicht verlieren,
Mich warnt der Vasthi Sturz, ich mag es nicht probieren.

Die Menschen in einander zu fügen
Wie Krebs und Kalbfleisch in ein Ragu
Und eine wohlschmeckende Sauce dazu,
Kann unmöglich gleichgültig seyn
Zu sehn die Heiden wie die Schwein
Und unser Lämmelein Häuflein zart
Durcheinander lauffen nach ihrer Art.
Möcht' all sie gern modifiziren

Mard:

So ist dir denn der Tod des Freundes einerley?

Esth:

Allein was hülff es dir, wir stürben alle zwei.

Mard:

Erhalt mein graues Haupt, Geld, Kinder, Weib und Ehre.

Esther:

Von Herzen gern, wenns nur nicht so gefärlich wäre.

Mard:

Ich seh dein hartes Hertz ruf ich vergebens an
Gedenck Undanckbare, was ich für dich gethan.
Erzogen hab' ich dich, von deinen ersten Tagen,
Ich habe dich gelehrt, bey Hof dich zu betragen
Du hättest lange schon des Königs Gunst verscherzt
Er hätte lange schon an dir sich satt geherzt.
Du bist oft gar zu grad, und wärest längst verkleinert,
Hätt' ich nicht deine lieb, und deine Pflicht verfeinert,
Dir kam allein durch mich der König unters Joch,
Und durch mich ganz allein befestigst du ihn noch.

Esth:

Von selbsten hab ich wohl nicht Gunst noch Glück erworben,
Dir danck ichs ganz allein auch wenn du längst gestorben.

Mard:

O stürb ich für mein Volck, und unser heilig Land
Allein ich sterb umsonst, durch die verruchte Hand,
Dort hängt mein graues Haupt dem ungestümen Regen
Dem glühnden Sonnenschein u. bittern Schnee entgegen
Dort nascht geschäftig mir zum Winter zeitvertreib,
Ein garstig Rabenvolck, das schöne Fett vom Leib.

Die Schwein zu Lämmern recktifiziren
Und ein ganzes draus combiniren,
Daß die Gemeine zu Corinthus
Und Rom, Coloß und Ephesus
Und Herrenhut und Herrenhag
Davor bestünde mit Schand und Schmach
Da ist es nun an dir o Frau!
Dich zu machen an die Königssau

Dort schlagen ausgedörrt zulezt die edlen Glieder
Von iedem leichten Wind mit Klappern hin und wieder
Ein Greuel allem Volck, ein ewger Schandfleck mir
Ein Fluch auf Jsrael und Königin — was dir?

Esth:

Gewiß gros Herzeleid! Doch kañ ich es erlangen
So sollst du mir nicht lang am leidgen Galgen hangen.
Und mit sorgfältgem Schmertz vortreflich balsamirt,
Begrab ich dein Gebein, recht wie es sich gebührt.

Mard:

Vergebens wirst du dañ den treuen Freund beweinen,
Er wird dir in der Noth nicht mehr wie sonst erscheinen.
Mit keinem Beutel Geld, den du so eifrig nahmst,
Wenn du mit Schuldverdruß von Spiel und Handel kamst.
Mit keinem neuen Kleid, mit Perlen und Juwelen.
Mein Geist erscheint dir leer, und um dich recht zu quälen
Bringt er nur die Gestallt von Schäzen aus der Gruft
Und weñ dus fassen willst, verschwindets in die Luft.

Esth:

Ey weist du was mein Freund, bedencke mich am Ende
Mit einem Capital, in deinem Testamente.

Mard:

Wie gerne thät ich das, von deiner Huld gerührt
Doch leider! ist mein Guth auch alles confiscirt,
Und dann muß ich den Tod der Brüder auch besorgen
Kein Einzger bleibt zurück, dir künftig mehr zu borgen.
Der schöne Handel fällt es kom̄t kein Contreband
Durch unsre Jndustrie dir künftig mehr zur Hand,
Die kleinste Zofe wird nichts mehr an dir beneiden
Dich werden Mägde gleich inländsche Zeuge kleiden
Und endlich wirst du so mit hoffnungsloser Pein
Die Sclavin deines Manns und seiner Leute seyn.

Und ſeiner Borſten harten Straus
Zu kehren in Lämmleins Wolle kraus.
Ich geh aber im Land auf und nieder
Caper immer neue Schweſtern und Brüder
Und gläubige ſie alle zuſammen
Mit Hämmleins Lämmleins Liebesflammen.
Geh dann davon in ſtiller Nacht
Als hätt ich in das Bett gemacht
Die Mägdlein haben mir immer Dank
Iſts nicht Geruch, ſo iſts Geſtank.

Eſth:

Das iſt nicht ſchön von dir, was brauchſt du's mir zu ſagen,
Kom̄t einmal dieſe Zeit, dan̄ iſt es Zeit zu klagen.

|: weinend :|

Nein wird mirs ſo ergehn?

Mard:

Ich ſchwör dir, anders nicht!

Eſther:

Was thu ich?

Mard:

Rett uns noch!

Eſth:

Ach, geh mir vom Geſicht!

Ich wollte —

Mard:

Königin, ich bitte dich, erhöre

Was willſt du?

Eſth:

Ach ich wollt daß alles anders wäre.

|ab.|

Mard: allein.

Bey Gott hier ſoll mich nicht manch ſchönes Wort verdrieſen.
Ich laß ihr keine Ruh ſie muß ſich doch entſchlieſen.

|ab.|

[(481) Königinn $H_{2,3}$ (494) den $H_{2,3}$ dem H_1 (498) hülf $H_{2,3}$ zwey $H_{2,3}$ (501) Herz $H_{2,3}$ (509) kam radiert aus kann (510) ein s hinter befestigt von g gestrichen (517) in Winter Win von g aus win verbessert (520) jedem (iedem) $H_{2,3}$ ieden H_1 (522) Königinn $H_{2,3}$ (531) mit] noch $H_{2,3}$ (551) Königinn $H_{2,3}$

Esther

Mein Gemahl ist wohl schon eingeschlaffen
Läg lieber mit einem vom euren Schaaffen
Indessen, kann's nicht anders seyn
Ists nicht ein Schaaf, so ists ein Schwein.

(ab)

Marktschreyer

Seiltänzer wird sich sehen lassen.

Schattenspielmann

Orgelum, orgeley.
Dudeldumdey.

Docktor

Laßt ihn rein kommen
Thut die Lichter aus
Sind ja in einem honetten Haus
Nicht wahr Herr Amtmann! man ist was man bleibt?

Amtmann

Man ist, wie man's treibt.

Schattenspielmann

Orgelum, orgeley
Dudeldumdey!

---

282 einen EE_2 einem E_1 285 fehlt, statt dessen
Seiltänzer und Springer sollten nun kommen,
Doch haben die Tage so abgenommen
Allein morgen früh bey guter Zeit,
Sind wir mit unserer Kunst bereit.
Und wem zulezt noch ein Päckel gefällt,
Der hat es um die Hälfte Geld

286 (561) Orgelum Orgeley, 287 (562) (.) 288 (563) rein] herbey
$H_{2,3}$! Dahinter

Amtmann.
Bringt den Schirm heraus
Dockter.

290 (566) ia . 291 (567) war Amtmañ 292 (568) ist wie manns 293

Lichter weg! mein Lämpgen nur!
Nimmt sich sonst nicht aus.
Ins dunkle da, Mesdames!

Docktor

Von Herzen gern.

Schattenspielmann

Orgelum, orgeley :,:
Ach wie sie is alles dunkel
Finsternis is
War sie all wüst und leer
Hab sie all nicks auf die Erd gesehn
Orgelum :,:
Sprach sie Gott 's werd Licht
Wie 's hell da 'rein bricht
Wie sie all durkeinander gehn
Die Element alle vier
In sechs Tag alles gemacht is
Sonn Mond Stern Baum und Thier
Orgelum orgeley
Dudeldumdey
Steh sie Adam in die Paradies
Steh sie Eva hat sie die Schlang verführt
Nausgejagt
Mit Dorn Disteln
Geburtsschmerzen geplagt
O weh!
Orgelum :,:
Hat sie die Welt vermehrt

---

(569) Orgeley 295 (571) (!) 296 (572) sonst fehlt E_2 297 (573) Dunckle 299 (575) Orgeley 300 (576) dunckel. 303 (579) die] diese 305 (581) , 307 (583) durck einander 311 (587) , Orgeley! 312 (588) . statt 311. 312 Orgelum, orgeley :,: E_2 317 (593) Geburtsschmertzen 321 (597) gottlose 322 (598) from 323 (599) gesunge, 324

Mit viel gottlose Leut
Waren so fromm vorher
Habe gesunge gebet
Glaube mehr an keine Gott
Ist es ein Schand und Spott.
Seh sie die Ritter und Damen
Wie sie zusammen kamen
Sich begehn, sich begatten
In alle grüne Schatten
Uf alle grüne Häide
Kann das unser Herr Gott leide?
Orgelum, orgeley
Dudeldumdey.
Fährt da die Sündfluth rein
Wie sie Gotts erbärmlick schreyn
All all ersauffen schwer
Is gar kein Rettung mehr Orgelum :,:
Guck sie! in vollem Schuß
Fliegt daher Mercurius
Macht ein End all dieser Noth
Dank sey dir lieber Herre Gott
Orgelum, orgeley
Dudeldumdey

Docktor

Ja da wären wir geborgen.

Fräulein

Empfehlen uns

---

(600) , 325 (601) Ist 'e Schand und 'e Spott $H_{2,3}$ 327)603) zu sammen 330 (606) Haide, 332 (608) Orgeley! 332. 333 wie 311. 312 E_2 333 (609) ! 334 (610) da auf Rasur 'rein 335 (611) Gotts-erbärmlick 336 (612) schweer 337 (613) keine mehr. Orgelum :|: besondere Zeile 338 (615) sie, 339 (616) , 340 (617) . 341 (618) Danck 342 (619) Orgeley, 343 (620) . E_2 ! H_1 344 (621) (.)

Amtmann

Sie kommen doch wieder morgen?

Gouvernante

Man hat an einmal satt

Docktor.

Jeder Tag seine eigne Plage hat.

Schattenspielmann

Orgelum, orgeley
Dudeldumdey.



347 (624) . 348 (625) eigene H_1 eigne $H_{2/3}$ 349 (626) Orgeley 350 (627)' ! Schlussvignette aus E.

2. Aus den Kompositionen.

Eine Charakteristik der vier vollständigen Kompositionen, die dem Jahrmarktsfest zuteil geworden sind, vermag ich nicht zu bieten; zum Ersatz folgen hier einige bibliographische Zusammenstellungen und als Probe die vier Vertonungen, die das Bänkelsängerlied erfahren hat. Von der verlorenen fünften Gesammtkomposition: der Musik von Max Eberwein ist oben S. 195 f. die Rede.

1. Die Musik von der Herzogin Anna Amalia. Handschriftlich in Weimar: Partitur (vgl. o. S. 186 f.) und Stimmen (s. u. S. 286); ebendort auch ein Klavierauszug aus dem Besitz von Maria Paulowna, der allerdings deutlich jüngere Schrift zeigt. Die einzelnen Nummern sind o. S. 187 aufgezählt. Das Bänkelsängerlied, dessen Begleitung ursprünglich für zwei Violinen, Viola und Basso gesetzt ist, folgt hier nach dem eben erwähnten Klavierauszug; kleine Versehen sind stillschweigend nach der Partitur geändert, und statt des Diskantschlüssels ist der Violinschlüssel eingeführt.

2. Die Musik von August Conradi; vgl. o. S. 202, 211 f., dort auch Aufzählung der einzelnen Nummern. Partitur und Orchesterstimmen handschriftlich in der Theaterleihbibliothek von Kühling und Güttner, Berlin, Markgrafenstr. 53. Das Bänkelsängerlied, ursprünglich von Flöte, Clarinette, zwei Violinen, Viola und Basso begleitet, ist „mit leichter Pianofortebegleitung“ in den Handel gekommen und nach dieser Ausgabe hier mit Bewilligung des Originalverlegers Eduard Bloch in Berlin C 2, Brüderstr. 1, abgedruckt.

3. Die Musik von Carl Reinthaler (vgl. o. S. 203); ungedruckt; nur das Marmottenlied ist im Handel (Verlag von Praeger & Meyer in Bremen). Sie begleitet das ganze Stück, besonders das Estherdrama und die Schattenvorstellungen, mit Walzern, Polkas, Fanfaren, kurzen komischen Motiven; eine Einlage ist zum Beispiel ein Bärentanz. Gesungene Einzelnummern nur das Bänkelsänger- und Marmottenlied. Das erstere ist hier nach einer

Abschrift, die die Tochter des verstorbenen Komponisten, Fräulein Henriette Reinthaler in Elberfeld, gütigst für mich nehmen liess, zum Abdruck gebracht.

Ergänzungsnummern des Grossherzoglichen Konzertmeisters Arthur Rösel (vgl. o. S. 203 und 219), handschriftlich in der Bibliothek des Weimarer Hoftheaters: ausser den Liedern der vier Ausrufer Bühnenmusik, die am Marionettentheater gespielt wird.

4. Die Musik von Adolf Gunkel (vgl. o. S. 203). Besonders in den Handel gegeben: „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern . . . Musikalisch im Stile des vorigen Jahrhunderts illustrirt“, Dresden-Neustadt, Carl Gnevkow. „Die Musik umfasst: Tiroler-Lied mit Brummstimmen-Chor; Couplets a) Bauer b) Nürnberger c) Wagenschmiermann; Bänkelsängerlied; Marmottenlied; Vorspiel fürs Marionettentheater (zugleich Musik fürs Schattenspiel); Zwischenspiel.“ Das Bänkelsängerlied wird hier mit freundlicher Genehmigung des Kgl. Kammermusikers Herrn Adolf Gunkel wiedergegeben.

Endlich füge ich die Beethovensche Komposition des Marmottenliedes an (vgl. o. S. 195), die sich neben andern Beethovenschen Liederkompositionen ohne Nennung von Goethes Namen findet: Op. 52, N. 7. Andreas Rombergs Musik zu dem gleichen Liede steht in seinen „Oden und Liedern“ (Bonn 1793), N. 14.



A. Bänkelsängerlied.

1. Herzogin Anna Amalia.

Andante

1. Ihr lie - ben Chri - sten all - ge - mein, wenn

wollt ihr euch ver - bes - sern? Ihr könnt nicht an - ders

ru - hig seyn und eu - er Glück ver - grö - ßern. Das

La - ster weh dem Men - schen thut, die Tu - gend ist sein

höch - stes Gut, und liegt euch vor den Fü - ßen.

tr tr

tr

tr tr Schluss

2. Zu-

2. August Conradi.

Mässig schnell

Erste Stimme

Zweite Stimme

Piano

(im Bänkelsängertone vorzutragen)

Ihr lie - ben Chri - sten

all - ge - mein, wann wollt ihr euch ver - bes - sern?

ihr könnt nicht an-ders ru - hig sein, und eu - er Glück ver-

grö - ßern: das La - ster weh dem Men-schen thut;

die Tu - gend ist das höch - ste Gut, und liegt euch vor den

füßen, und

liegt euch vor den fü-

ßen.

3. Carl Reinthaler.

Langsam

Langsam

Ihr lie - ben Chri - sten

all - ge - mein, wann wollt ihr Euch ver - beſ - - ſern, ihr

könnt nicht an - ders ru - hig ſein, und eu - er Glück ver-

grö - - ßern: das La - ſter weh dem Men - ſchen thut; die

4. Adolf Gunkel.

all - ge - mein, wann wollt ihr euch ver - bes - sern? ihr
jun - ge Blut, hat nie - mals nichts ge - nü - tzet, in

könnt nicht an - ders ru - hig sein, und eu - er Glück ver-
al - ler früh-ster Ju - gend - zeit hat Blut es schon ver-

grö - ßern: das La - ster weh dem Men-schen thut; die
spri - tzet. Drum fällt das Haupt auf dem Schaf-fot, und

Tu-gend ist das höch-ste Gut, und liegt euch vor den
hilft nicht al-le lie-be Noth, das Haupt liegt ihr zu

1

Fü-ßen. Kinderstimmen: Bravo.
Amtmann: Der Mensch meint's doch gut.

1 2

2. Dies Fü-ßen. Und die Mo-ral von der Ge-schicht, be-

rau - bet, be - rau - bet klei - ne Kin - der nicht. Uff! Uff!

B. Marmottenlied.

Von Ludwig von Beethoven.

Allegretto

Singstimme

Ich kom - me schon durch man - ches Land, a -

Pianoforte

vec que la mar-mot - te, und im - mer was zu es - sen fand a -

sf sf

vec que la mar-mot - te, a - vec que si, a - vec que la, a -

sf sf

sf

vec que la mar-mot - te, a - vec que si, a -

sf

sf

vec que la, a - vec que la mar-mot - te.

sf



Nachträge und Verbesserungen.

S. 12, Zeile 10 lies 284. — Zeile 20. Innerhalb der zweiten Hauptgruppe sind dann auch entsprechend der Angabe vor v. 156 die im zweiten Akt des Estherspiels auftretenden Personen genannt.

S. 17 Zeile 12 lies Engelbach statt Reichenbach.

S. 18 ff. Durch einen glücklichen Zufall sah ich noch rechtzeitig genug, um wenigstens hier darauf hinweisen zu können, dass J. Minor bereits vor zwanzig Jahren dem Schöneraritätenkasten in der Litteratur und im Besondern seiner Bewertung durch Goethe auf der Spur gewesen ist: freilich in ganz anderm Zusammenhang, bei der Behandlung des Goetheschen Neujahrsliedes von 1769 (Minor und Sauer, Studien zur Goethe-Philologie. Wien 1880. S. 8 ff.), wo er im Anschluss an die Anfangsfrage dieses Liedes: „Wer kömmt! Wer kauft von meiner Waar!“ von Guckkastenmännern, Schattenspielmännern, „Raritätenkrämern“ (?) in der Litteratur spricht und auch „auf Goethes ‚Jahrmarktsfest von Plundersweilern‘ mit seinen Hausierern und Schattenspielmännern“ hinweist. Er stellt von den oben behandelten Stellen folgende wesentlich bibliographisch zusammen: Schiller (vgl. o. S. 39); Michaelis (‚Amors Guckkasten‘ vgl. o. S. 111 f., nicht die Hauptstelle o. S. 37 f.); Jacobi („Momus“ o. S. 33 f., auch das „Schattenspiel“ o. S. 144); Herder (o. S. 35 f.). Ferner nennt er zwei andere Herderstellen, die ich nicht kannte (3, S. 249 — schwerlich hierher gehörig — und 427: „Taschenraritäten“), sowie einen Passus aus einem Merckschen Brief an

Höpfner v. J. 1775, wo von „Raritätenkram“ gesprochen wird; endlich ein Gedicht d'Ariens „Der Raritäten-Kasten“ aus dem Wandsbecker Boten 1775 Nr. 26, das etwa wie eine poetische Ausführung jenes oben S. 19 beschriebenen Bildes zum „Curieusen Raritätenkasten“ von 1733 anmutet. Ein Nachweis, dass der Guckkastenmann „den Stürmern und Drängern“ eine interessante Erscheinung war, ist nun freilich auch mit diesen Stellen nicht erbracht: bei Herder wie bei Merck handelt es sich schwerlich um die wirkliche Vorstellung des Raritätenkastenmanns, sondern nur um eine Anwendung einer beliebten Redensart, die, wie ich gezeigt zu haben hoffe, schon lange Zeit vorher im Schwange war, und bei ihnen wie bei d'Arien bleibt der Sinn des Verächtlichen, den schon die erste Hälfte des Jahrhunderts mit dem Symbol verband. Mit mehr Recht weist M., wenngleich es sich auch da, abgesehen von dem ihm unbekannt gebliebenen Gedicht von Michaelis, noch nicht um die entscheidende Umdeutung ins Ernste handelt, auf die Anakreontiker hin; man wird jetzt, nachdem zu Michaelis und Jacobi auch Klamer Schmidt gekommen ist, sagen können: auf den Halberstädter Kreis. So steht im Ganzen doch Goethe allein. Goethes ernste Erfassung des Raritätenkastens hat M. ganz richtig hervorgehoben, allerdings die darauf hinweisenden Stellen ungesondert von der auch bei Goethe nicht fehlenden landläufigen Verwendung des Wortes gegeben. Er merkt auch einen Satz an, den ich oben aus zeitlichen Gründen übergangen habe; Goethe schreibt am 31. Dez. 1773 an Betty Jacobi: „Aufs neue Jahr haben sich die Aussichten für mich recht Raritätenkastenmässig aufgeputzt.“ Dagegen fehlt M. die entscheidende Stelle im Prolog zum Puppenspiel (s. o. S. 14 f.), wo das Wort „Schöne Raritäten“ freilich nicht fällt, und somit hat er auch nicht die Möglichkeit, auf die es unserer Untersuchung ankam: jene Erfassung des Guckkastens mit der Konzeption des Jahrmarktsfestes in eine innere Verbindung zu bringen.

Nachdem einmal jene Zeitgrenze überschritten ist, will ich hier noch aus einer wesentlich späteren Schrift einen Satz anführen. den auch Minor übergangen hat und der interessant ist, weil er zeigt, dass nach der künstlerischen Ausbildung jener ersten Symbolerfassung der Raritätenkasten eine neue Bedeutung gewinnt. In der „Dritten Wallfahrt nach Erwins Grabe“ (1775, WA. 37, S. 325) heisst es: „Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten, die Bilder

gaukeln vorüber und verschwinden, die Eindrücke bleiben flach und einzeln in der Seele, drum lassen sie sich so leicht durch fremdes Urtheil leiten, sie sind willig die Eindrücke anders ordnen, verschieben und ihren Werth auf und ab bestimmen zu lassen.“ Vgl. ferner unten den Nachtrag zu 165.

S. 34, Anm. 2. Ein ganz verderbter Text — 5 Halbstrophen — wird nach Frischbier, Hundert ostpreussische Volkslieder (Leipzig 1893) S. 127 f. u. 149 heute noch ‚in Dönhoffstädt von Wirthssöhnen mit grosser Lust gesungen‘. Die erste Strophe heisst:

‚Ich bin ein alter deutscher Mann,
Das seht ihr ja meiner Nase wohl an.
Ein schönes Spielwerk,
Eine schöne Dorothe,
Rosabelle, Katharine,
Schönste Annaregine!
|: Latlam tula tulala :|

Der Refrain lautet auch:

Schöne Werke, schöne Spiele,
Rosabella Katharina,
Scheremonte Magdalene!

S. 35 Zeile 2 lies Glassbrenner.

S. 52. Auch Uz hat den Deutschen Merkur, obwohl er abonniert hat, am 6. April 1773 noch nicht erhalten: Briefwechsel zwischen Gleim und Uz, her. v. Schüddekopf (Stuttg. Litt. Ver. 1899) S. 40.

S. 65 sind leider einige falsche Ziffern stehen geblieben. Die Zahlen auf Reihe 11—13 müssen lauten: 288—292 293—343 344 bis 348.

S. 76. Einen wenigstens ein paar Jahre älteren Beleg für den Reim auf Hans Sachs habe ich noch nachträglich gefunden. In dem anonym erschienenen, von J. F. Schink verfassten ‘Marionettentheater‘, das die Genies durch Übertreibung ihres Kraftstils verspottet, sagt Hanswurst (S. 38):

„Denn solchen Genies ist wie Hans Sachsen
Nichts leichter, als Kinder zeugen und wachsen
Zu machen . . . . “

und in einer dazu gegebenen Anmerkung steht: „In einem seiner Schauspiele Griseldis. Die Herren Genies werden nicht schamroth werden, dass schon lange vor ihnen ein Mann war,

Ein grosser Mann ein Schu
Macher und Poet dazu

der seinen Schauspielen solche coups du Genie einwob . . .“ Das „Marionettentheater“ erschien 1778.

S. 79. „Der durch den Hochmuth gestürzte Haman und durch die Demuth erhöhete Mardochai“, ein „Theatralisches Sing-Spiel aufgeführt in Altdorf. Anno 1731“ (Berlin Yr 451), auf das mich Max Morris freundlichst aufmerksam macht und das vielleicht mit der von Schwartz S. 259 nach Rothschild zitierten Oper vom Jahre 1732 identisch ist, enthält ebenfalls wohl in Anlehnung an das Komödiantendrama die sonst fehlende Scene zwischen Mardochai und Esther. Das Stück ist übrigens gewiss über die Lokalgrenzen nicht hinausgedrungen, da es einen scenischen Epilog zu Nürnbergs Preis enthält.

S. 122, 131. Durch A. von Weilens Freundlichkeit bin ich in den Stand gesetzt, wenigstens von zwei der handschriftlich auf der Hofbibliothek bewahrten Wiener Jahrmarktsstücke die Standortsnummern mitzuteilen: Pogatschniggs „Nundinae deorum“ ist Cod. Pal. 16903, Richters „L'amour peintre“ Cod. Pal. 13613. Die Güte der Direktion ermöglichte es mir, beide Handschriften hier in Berlin zu benutzen. Beide nennen die Namen der Verfasser nicht (Cod. 16903 gibt als Komponisten J. Stupan an); Pogatschnigg ist von Weilen, Carolus Richter vom gedruckten Wiener Handschriftenkatalog namhaft gemacht. Über den „Götterjahrmarkt“, der an sich manches Interessante hat, braucht für unsern Zusammenhang nichts Weiteres mitgeteilt zu werden; dagegen lohnt es sich, darauf hinzuweisen, dass der Teil des „L'amour peintre“, der auf dem Jahrmarkt spielt, thatsächlich ganz im Stil der französischen Jahrmarktspossen Liebesintrigue und Marktspässe verknüpft. Unter anderm kommt Hanswurst als Arzt und „zeigt seine Attestata“, Scapin reitet „als Killian auf einem Esel“ und singt als Liedsinger, d. h. als Bänkelsänger, nachdem er „seinen Stand mit Tumult“ aufgemacht hat, ein Lied auf einen alten Freier: zu heimlicher Verspottung eines lästigen Liebhabers. Die erste Strophe lautet:

„ihr menschenkinder laufft hin zu
Was neues ist geschehen
Hört wies ein altem Braütigam
pflegt in der Welt zu gehen,
man nimmet ihm die Liebste fort,
und der Narr steht an diesem Ort,
Ach weh es ist geschehen.

Man sieht sofort: es ist die Strophe des Goetheschen Bänkelsangs. Vgl. auch o. S. 136.

S. 126 ff. Leider habe ich zu spät das neue Buch von Maurice Albert, Les théâtres de la foire (Paris 1900) in die Hände bekommen, das nicht etwa eine Geschichte unserer Jahrmarktsdramen liefert, sondern die Schicksale der auf den Jahrmärkten von St. Germain und St. Laurent spielenden Truppen erzählt. Sonst wäre es vielleicht möglich gewesen, deutlicher als es im Text geschehen ist, die äussere und innere Entwicklungsgeschichte der Pariser Bühnen: des Théâtre français, des Théâtre italien und der nur zeitweise mit ihm verbundenen théâtres de la foire, ihre erbitterten Kämpfe und die durch diese Kämpfe bestimmte Repertoirgestaltung an der Gestaltung unseres Jahrmarktsstoffes zu skizzieren. In Alberts Buch ist direkt freilich nur von zwei Jahrmarktsspielen die Rede — denn ein drittes mir nicht zugängliches Stück von Landrin: „Ésope à la foire“ (etwa 1778, S. 289) wird wohl schwerlich in unsern Zusammenhang gehören —: ganz kurz von Lesages „Foire des Fées“ (S. 151), ausführlicher dagegen (S. 33) von einem Stück etwa aus dem Jahre 1708, das uns weit mehr interessiert: es ist noch eine „Foire Saint-Germain“. Wie die Franzosen und die Italiener versuchten also auch die comédiens forains den beliebten Stoff zu gestalten; damals waren ihnen nur Monologe erlaubt, und so spricht auch in diesem Stück immer nur ein Einzelner, während die andern sich pantomimisch verständlich machen müssen. Die oben (S. 114—20) aufgestellte Liste der Jahrmarktsspiele ist somit auf 33 Nummern gestiegen.

S. 131. Vgl. den Nachtrag zu S. 122.

S. 165. An Merck schreibt Goethe am 5. August 1778 (WA. IV, 3, S. 239) in Bezug auf seinen Aufenthalt in Berlin: „Wir waren wenige Tage da, und ich guckte nur drein wie das Kind in Schön-Raritäten Kasten.“ Und in Bezug auf dieselben Berliner Beobachtungen

hatte er an Charlotte von Stein geschrieben (ebenda S. 225): „So viel kann ich sagen ie gröser die Welt desto garstiger wird die Farce und ich schwöre, keine Zote und Eseley der Hanswurstiaden ist so eckelhafft als das Wesen der Grosen Mittlern und Kleinen durch einander.“ Das Wesen also, das er beinahe sechs Jahre vorher im Jahrmarktsfest symbolisiert hatte. So könnte es fast scheinen, als ob Goethe angesichts des Berliner Lebens den alten Hergang der Konzeption des Jahrmarktsfestes im Unterbewusstsein des Gedächtnisses rekapituliert hätte und dadurch dann auf die Wiederbelebung des Stückes gekommen wäre; einen Monat nach jenem Briefe an Merck, im September 1778, ist er, wie wir sahen, an die neue Bearbeitung gegangen.

S. 170 ff. Erwähnt mag werden, dass in Schinks parodistischem „Marionettentheater“ (vgl. den Nachtrag zu S. 76), das laut Ausweis des Messkatalogs schon zu Ostern 1778 erschienen war und das Goethe also wohl vor seiner Bearbeitung des „Jahrmarktsfests“ gelesen hat, mitten zwischen den Knittelversen, in denen das „historisch Schauspiel“ „Hanswurst von Salzburg mit dem hölzernen Gat“ abgefasst ist, eine Liebesscene zwischen dem Sultan und Hanswursts Tochter in grotesken Alexandrinern steht; zu der ersten Rede des Sultans macht der Verfasser folgende Anmerkung: „Unstreitig werden die Liebhaber der dramatschen Muse des Herrn von Voltaire (der proh Deum! wirklich nun einmal im Ernste todt ist) bemerkt haben, dass diese ganze Rede des Sultans nichts anders ist, als die Parodie eines Voltairschen Sultan's, der in ähnlichen Phrasen seiner Geliebten eine Liebeserklärung von wenigstens 50 Versen macht, worin er von Adam und Eva anhebt, und dann auf sich zurückkömmt. Es ist nemlich die berühmte zweite Scene des ersten Akts der Zayre, die der beliebte Verdeutscher, Hr. Schwabe, nach Gottschedischem Schroot und Korn Belobteste Zayr, ich habe fest vermeinet u. s. w. sehr kräftig gegeben hat. Auch in diesem Genieknif, die Franzosen an den Pranger zu stellen, folgt er unsern neuern Genies getreulich nach, die jezt alles, was französisch ist, berümpfen und beachselzukken . . .“

S. 183. Auf dem Umschlag, der die Instrumentalstimmen enthält, steht, wie ich erst kürzlich auf der Weimarer Bibliothek sah, thatsächlich: „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern eine Operette in einem Aufzuge in Musik gesetzt von Ir. Hochfürstl. Durchl. Amalia Herzogin z. S. W.“

S. 201. Eine Aufführung steht doch bestimmt noch zwischen 1779 und 1866. Im Jahre 1849 haben zu Goethes hundertstem Geburtstag Weimarer Dilettanten im Freien: vor dem Tiefurter Schloss das Jahrmarktsfest zur Aufführung gebracht. Leider lässt sich über sie fast nichts mehr feststellen: die „Weimarer Zeitung" bietet keine Einzelheiten, eine Sammlung von kleinen auf das Fest bezüglichen Drucksachen u. dgl., die Fräulein Froriep in Weimar vor Jahren dem Goethe-Schiller-Archiv übergeben hatte, ist dort nicht aufzufinden, und die Erinnerung ehrwürdiger und liebenswürdiger Weimaranerinnen, so der Fräulein Froriep und der Frau Major Ridel, brachte nicht mehr viel zu Tage. So viel scheint festzustehen, dass keine Buden gebaut, sondern nur ambulante Verkäufer vorgeführt wurden, dass die Rolle der Musik sich auf die wirklichen beiden Lieder beschränkte und dass das Estherdrama von Kindern, also als Puppenspiel dargestellt wurde. Sollten die Lieder vielleicht schon damals von August Conradi komponiert worden sein? Er hat um diese Zeit, durch Liszt angezogen, in Weimar gelebt und, wie der Jubiläumsbericht der „Leipziger Zeitung" erzählt, zu der Aufführung des „Faust" am Weimarer Hoftheater Kompositionen für die Zwischenaktsmusik geliefert. Hier haben wir also den oben S. 205 vermissten Dilettantenversuch, aber er ist so isoliert geblieben und so verschollen, dass er erst recht den Satz beweist: die wirkliche Wiederbelebung des Werkes konnte nur von einem Theaterpraktikus ausgehen.



Namen- und Sachregister.



Adelung, J. Ch. 56. 66.
Alexandriner 103 f. 170.
Amiconi, J. 141.
Anna Amalia, Herzogin 165. 179 f. 186 ff. 267 ff. 287.
d'Arien, B. Ch. 283.
August, Prinz von Gotha 76.
Ausrufe (Bilderzyklen) 140.

Bahrdt, K. F. 55 f.
Basel 141. 143.
Beethoven, L. van 195. 229. 268. 279 ff.
Benda, G. 119.
Berlin 142 f. 202 ff. 209 ff. 229. 285 f.
Bienensymbol 195.
Bildende Kunst 74. 137 ff.
Bologna 140.
Bonnart, J. 141.
Bouchardon, E. 141.
Boucher, F. 141.
Brambilla, A. 140.
Brand, C. 142.
Briefe in Versen 91 f.
Brustfleck, Kilian 35. 130. 285.
Buff, Amtmann 48.
— Lotte 47.
Bulthaupt, H. 203. 216. 221 ff.

Caracci, H. 140.
Chamisso, A. v. 170.
Chodowiecki, D. 138 f.
Claus Narr 28.
Cock, M. 138.
Commedia dell' arte 121.
Conradi, A. 211. 217. 267. 270 ff. 288.

Dahlsteen, A. 141.
Dancourt, F. C. 115 f. 123 ff.
Danzig 142 ff.
Darmstadt 46. 48 ff. 60 f. 72 ff. 77. 82 f. 137. 139. 150.
Deisch, M. 141.
Dietrich, Ch. W. E. 139.
Dominicus de Colonia 115. 122.
Dominique, P. F. 116.
Dreireim 87.
Drouais, H. 139.
Dufresny, Ch. 115 f. 124 f.
Dürer, A. 74.

Eberwein, M. 196.
Ehrenbreitstein 2 f. 48.
Ellensonn, F. F. 118.
Engelbach, M. J. 15.
Enjambement 101.
Estherdramen 78 ff. 285; vgl. Goethe, Jahrmarktsfest: Estherdrama.
Ettersburg 165. 175.
Eulenspiegel 27 f. 30. 34.

Fagan, Ch. B. 117.
Falk, J. D. 197.

Fastnachtspiel 65 ff. 120 f.
Faust, Dr. 30. 34.
Favart, Ch. S. 115.
Flachsland, Caroline 62. 135. 151. 158. 159. 174.
Frankfurt a. M. 50. 60 ff. 72. 78. 81. 113 f.
Frankfurter gelehrte Anzeigen 53 ff. 146.
Friedrich der Grosse 172.

Geander s. Müldener.
Gedächtnisvorgänge 160. 200.
Geiler, J. 108.
Geissler, Ch. G. H. 34.
Gherardi, E. 115 ff.
Glassbrenner, A. 35. 284.
Gleim, J. W. L. 37. 57 f. 157.
Göchhausen, Th. v. 166. 179 ff.
Goethe.
Dramatische Technik 84 ff. Gedächtnis 7. 160. 200. 286. Konzeption 11 ff. 42. 65. 77. 286. Phantasie 45 f. Psychologisches 45 f. 120. 152. 161; vgl. auch hier die Nachbarartikel. Sprache 56. 66 ff. 104 ff. Träume 50.
Auf den Kuchenbäcker Händel 171. Briefgedichte 86. 91 f. Concerto dramatico 154 f. Deutsche Baukunst 107. Dichtung und Wahrheit 3. 5 ff. 17. 160. 200. Dritte Wallfahrt 283 f. Faust 15 ff. 27 ff. 82. 150. Felsweihegesang 107. Götz von Berlichingen 107. Gottfried von Berlichingen 17. 50 f. 74. 85. 106 ff. Hans Wursts Hochzeit 27. Künstlers Erdewallen 14. Laune des Verliebten 87. 103 f. 106. Lila 169. Mitschuldigen 87. 103 f. Neue Liebe 107. Neuestes von Plundersweilern 154 f. 160 f. 197. 227 f. Pater Brey 74. 86 f. 89 ff. 96 ff. 100 ff. 104. 151. 159. Pilgers Morgenlied 107. Prolog zum Puppenspiel 14 f. 90. 111. 196. 211. Rezensionen 54 ff. Shakespearetag 43. Triumph der Empfindsamkeit 169. Wandrer 70. 107. Wandrers Sturmlied 107. Wilhelm Meister 82. Zwo biblische Fragen 50.
Jahrmarktsfest.
Amtmann 48. 134. 148. 181. 212. 223.
Amtmännin 181. 212. 223
Bänkelsänger 122. 132. 134. 136. 139 f. 147. 166. 176. 181. 187. 189 ff. 197. 207 ff. 211. 226. 228. 267 ff. 285 f.
Bänkelsängers Frau 176. 181. 207 ff.
Bauer 134. 143. 147. 178. 181. 187. 211. 267.
Doctor 98. 134. 148. 153. 168. 181. 207. 212. 223 f.
Fräulein 148. 181. 223.
Gouvernante 148. 181. 224.
Hanswurst 58. 83. 121. 128. 134. 138. 144. 146. 155 f. 181. 208. 213. 219. 285.
Lichtputzer 83. 181. 213.
Marktschreier 54 ff. 83. 98. 121 f. 134. 138. 144. 147. 153. 155 f. 168. 176. 181 f. 205. 207. 212. 223. 227.
Marmotte 148. 156 f. 176. 178. 181. 187. 211. 229. 266 f.; vgl. auch Savoyarden.
Milchmädchen 59. 143. 148. 153 f. 158. 176. 178 f. 181. 184 ff. 187 ff. 226. 229.
Nürnberger 134. 143. 147. 178. 181. 187. 205. 211. 267.
Ochsenhändler 134. 148. 181.
Pfarrer 148. 181. 207.
Pfefferkuchenmädchen 147. 156 f. 178. 181. 187. 206.
Schattenspielmann 40 f. 52 ff. 137. 144. 148. 160. 176. 181. 187. 208. 211. 213. 215. 267. 282.
Schweinmetzger s. Ochsenhändler.

Tiroler 134. 147. 178. 181. 187. 199. 211.
Tirolerin 120. 132. 134. 147. 178. 181 f. 187. 208. 219. 229.
Wagenschmeermann 51. 147. 157. 178. 181. 187. 199. 211. 267.
Zigeuner 148. 176. 179. 181. 184 ff. 187 ff. 208. 226.
Zitherspielbub 148. 156 f. 181; vgl. auch Savoyarden.

Estherdrama 11 f. 78 ff. 133. 149. 170 ff. 208 f. 213. 222. 229. 285 ff.
Ahasverus 166. 172. 181. 222.
Esther 166. 173. 181. 222.
Haman 85. 158. 166 f. 171. 173. 182 f. 209. 211. 222.
Mardochai 3. 60. 62. 85. 158. 165 ff. 169. 173. 181 f. 210.
— Frau Rat 166 ff. 179.
Goethephilologie 2 ff. 160. 225.
Göttingen 141 f.
Gotha 168 f. 184.
Gotter, F. W. 119. 132. 184.
Gottsched, J. Ch. 92. 171.
Grandval, N. 116.
Grimmelshausen, H. J. Ch. v. 156.
Gryphius, A. 93 ff. 132.
Guckkasten s. Raritätenkasten.
Gunkel, A. 203. 267. 276 ff.

Hamburg 136.
Hamburger Oper 21. 28. 117. 128 ff.
Haupt- und Staatsaktion 81 f.
Heer, G. de 138.
Helmerding, C. 209.
Henrici, Ch. F. 29. 46. 119. 132.
Hensler, K. F. 118. 133.
Herder, J. G. 17 f. 35 f. 55. 193. 196. 282 f.
— Caroline s. Flachsland.
Herrliberger, D. 141.
Hess, J. J. 73.
Heumann, G. d. 141.
Hölty, L. H. Ch. 17.
Hogarth, W. 138.
Hondius, H. 138.
Hüffer, H. 203. 225.
Hunold, Ch. F. 23.

Jacoby, Betty 42 ff. 283.
— F. H. 53. 58. 153. 160.
— J. G. 33. 37. 57. 144. 201. 285.
Jahrmarkt in der Litteratur 31. 113 ff. 149. 285 f.; s. auch Litteraturjahrmarkt.
Jahrmärkte 17. 46 ff.
Jesuitenkomödie 115. 122. 126. 285.
Judithdrama 81.
Juristendeutsch 108 f.

Kaiser, R. 117.
Kestner, J. C. 47. 50. 52 f. 64.
Kindleben, Ch. W. 76.
Knittelvers 87 ff.
Kölbele, J. C. 113.
Koromandel, C. 132.
Korrespondent, Hamburgischer 159.
Kranz, J. F. 180.
Kraus, G. M. 166. 179 f.
Krüger, J. Ch. 156.
Kurz, J. 132. 134.

Lancret, N. 139.
la Roche, Sophie 2 f. 52. 61.
Lauron, M. 141.
Legrand, M. A. 116. 126. 208.
Leipzig 29 ff. 35 ff. 38. 91 f. 117 ff. 131 f. 142; s. auch Theater.
Lesage, A. R. 116. 126 f.
Lessing, G. E. 35.
Leuchsenring, F. M. 3. 60 ff. 151. 159. 169.
Litteraturjahrmarkt 56 ff. 127 f. 146 ff. 197.
London 141.
Lowrie, P. 140.

Ludwig, L. 81.
Luther, M. 108.

Malmantille, Jahrmarkt zu 113. 115.
Marie Paulowna 267.
Marionetten s. Puppenspiel.
Meil, J. W. 138.
Meldemann, N. 138.
Melini, C. D. 139.
Menantes s. Hunold.
Merck, J. H. 49. 53. 57 ff. 61 ff. 74. 83. 137. 150 ff. 282 f. 285.
— Henry, 83.
Merian, M. 137.
Merkur, Teutscher 52 f. 146. 229. 284.
Methodisches 2 ff. 64. 151 ff. 158 f. 195. 199.
Metrik 11 ff. 22. 25 f. 30. 69 ff. 86 ff.
Michaelis, J. B. 37 f. 111 f. 281.
Michelagniolo Buonnarotti d. J. 114 f. 121 f.
Michl, J. 119.
Modelle 2 ff. 149 ff. 199.
Molière, J. B. 131.
Moors, F. M. 36.
Morithaten 193.
Mouret, J. J. 116.
Müldener, J. Ch. 91 f.
Murr, Ch. G. v. 74 f.
Musik 42. 136. 144. 170. 176. 178 f. 182 ff. 186 ff. 195. 208. 211 f. 218 f. 220. 229 ff. 267 ff. 288.

Neefe, Ch. G. 111.
Neumeister, E. 23.
Nicolai, Ch. F. 58. 150 f. 153. 160. 195.
Nürnberg 65 ff. 120. 142 f.

Oeser, A. F. 38.
Oper 44. 128 ff. 132 ff. 183 f. 196. 285. 287.
Orio, A. 140.
Ostade, A. v. 138.

Panard, Ch. F. 115 f.
Paris 141 f.; s. auch Theater.
Petzold, J. V. 130.
Phantasie 45 f.
Picander s. Henrici.
Pogatschnigg, J. 115. 122. 126. 285.
Pohl, E. 202 ff. 210 ff.
Poisson, M. 141.
Pontano, J. 123.
Praetorius, J. Ph. 117.
Pronominalelision 105.
Psychologisches z. B. 18. 64. 200.
Puppenspiel 16. 20. 79 ff. 99. 130. 156. 209.
Pythagoras 148 f.

Rabener, G. W. 35.
Racine, J. de 170.
Ranisch, S. 66. 77.
Raritätenkasten und Raritätenkastenmänner 13 ff. 19. 54. 130. 134. 139. 144. 285.
Raritätenkasten in der Litteratur 18 ff. 75 ff. 90. 111. 281 f. 282 f.
Regnard, J. F. 115 f. 124 f.
Reichspostreuter, Altonaer 159.
Reimhardt, J. H. = Merck.
Reimton 99 ff.
Reinthaler, C. 203. 218. 229. 267. 274 f.
Rembrandt 138.
Revue 65 ff. 120 f.
Richter, C. 118. 131. 285.
— J. S. 142.
Rippach, Hans von 27.
Rösel, A. 203. 219. 267.
Rom 140.
Romagnesi, J. A. 116.
Romantik 197 ff.
Romberg, A. 195. 267.
Rosenberg, J. G. 142.
Rosenplüt, H. 120.
Roy, F. de 138.
Rübezahl 30.
Rumpelsdorf 114. 132.

Sachs, Hans 12. 23. 25 f. 63 ff. 83 ff. 121. 284 f.
Sander, Ch. L. 76.
Savoyarden 22. 139. 144; s. auch unter Goethe, Jahrmarktsfest: Marmotte und Zitherspielbub.
Scala, F. 121.
Schauspielkunst 168.
Scheindel, G. v. 138.
Schiller, F. v. 39. 119. 222. 282.
Schink, J. F. 284. 287.
Schinkoch 119.
Schirachs Magazin 159 f.
Schlosser, J. G. 55. 146. 174.
Schmid, Ch. H. 37. 51.
Schmidt, Elise 204. 209.
— Klamer 34. 37. 120. 133.
Schönaich, Ch. O. v. 35. 76.
Schönbart 66 ff. 161.
Schöneraritätenkasten s. Raritätenkasten.
Schröter, C. 182.
Schupp, J. B. 156.
Seckendorff, S. v. 187 f.
Seekatz, J. C. 140, 176.
St. Aubin, A. de 141.
St. Petersburg 141.
Stichreim 87.
Stranitzky, J. A. 131. 156.
Strassburg 15 ff. 29.
Studentenaufführungen 203. 220. 229 f.
Stupan, J. 284.

Teuerdank 108.
Theater 81 ff. 111 ff. 173 ff. 205 ff. 214 ff. 220 f. 225. 230.
Theater in Berlin 202. 204. 209. 213. 216. 229; in Bonn 203. 225; in Darmstadt 82 f.; in Ettersburg 165. 175; in Frankfurt 113 ff.; in Gotha 119. 168 ff 184; in Hamburg 117. 128 ff.; in Köln 203. 217 f. 226; in Königsberg 202. 204. 215; in Leipzig 202. 221; in Nürnberg 67. 285; in Paris 115 ff. 286; in Rudolstadt 196; in Weimar 203. 218 f. 227. 288; in Wien 117 f. 131 ff. 203. 218. 227. 285; vgl. auch Commedia dell' Arte.
Théâtre de la foire 116 f. 286.
— français 115 ff.
— italien 115 ff. 123 ff. 131.
Trömer, J. Ch. 28. 35.
Truquet, A. 141.
Thüringer, J. 132.

Uz, J. P. 284.

Venedig 140.
Vitzthumb 117.
Volkskundliches 27 ff. 137 ff.
Volkslieder 15 f. 18. 19 ff. 31. 75. 108. 110. 136. 193. 284.

Waal, C. de 138.
Wagner, H. L. 168
Wallner, F. 203. 219. 228.
Wanderbühne 81 f. 99. 125. 128. 131. 156.
Watteau, A. 139.
Weigl, Th. 118.
Weimar 165 ff. 287 f.; s. auch Theater.
Wend, Ch. G. 117.
Wetzlar 46 ff.
Wieland, Ch. M. 41. 52 f. 58. 153. 174. 179 f. 193. 225. 229.
Wien 142 f.; s. auch Theater.
Wilmanns, W. 225.

Zedler, J. H. 16.
Zeitungen, Erfurter 136.
Zickel, M. 229.
Zompini, G. 140.
Zürich 141 ff.

Druck von Albert Damcke in Berlin-Schöneberg
Autotypien und Strichätzungen von
Meisenbach Riffarth & Co
ebendaselbst



